UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

WA645g

GESCHICHTE DES SONETTES

IN DER

DEUTSCHEN DICHTUNG.

MIT EINER EINLEITUNG

ÜBER HEIMAT, ENTSTEHUNG UND WESEN
DER SONETTFORM

VON

Dr. HEINRICH WELTI.

84913
6/12/07

LEIPZIG,
VERLAG VON VEIT & COMP.
1884.

Motto:

Das Sonett.

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie, geteilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei eingefaßt von zweien
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder,
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.

Doch, wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen,
Und reines Ebenmaß der Gegensätze.

A. W. Schlegel.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

MICHAEL BERNAYS

GEWIDMET.

VORWORT.

Diese Schrift ist in zwiefachem Sinne ein Versuch. Es ist die erste größere Arbeit des Verfassers und zugleich ein erster Ansatz zu einer Geschichte der poetischen Formen. Wir müssen und dürfen daher auf nachsichtige Beurteilung hoffen. Die Entwickelung einer Form aus ihrem Wesen, dieses aus ihrer Entstehung zu erklären, war bis dahin nicht unternommen worden. Die Aufgabe war um so schwerer, als bei einer Geschichte des deutschen Sonettes notwendig auf das italienische und französische Sonett zurückgegriffen werden mußte, so daß sich die Untersuchung auf dem Gebiete dreier Litteraturen zu bewegen und einen Zeitraum von fünf Jahrhunderten zu umspannen hatte. Vorarbeiten fehlten beinahe ganz. Die einleitenden Abschnitte über Entstehung und Wesen des Sonettes, sowie die Darstellung der deutschen Sonettgeschichte sind durchaus unser Eigentum. Dagegen lagen über das französische Sonett folgende Schriften vor: 1) Asselineau, Histoire du sonnet pour servir à l'histoire de la poésie française (Alençon 1856); 2) Delvau, Alfred, Les sonneurs de sonnets (Paris 1867); 3) Gaudin, Paul, Du rondeau, du triolet, du sonnet (Paris 1870); 4) Veyrières, Louis de, Monographie du sonnet, sonnetistes anciens et modernes (Paris 1869 & 1870. 2 vols). Die erste der genannten Arbeiten ist nichts als eine moderne Wiedergabe von Guillaume Colletets bekanntem „Traité du sonnet" (1658), Delvaus Büchlein ist eine Anthologie mit verbindendem, feuilletonistischem Text, Gaudins Abhandlung nimmt mehr Rücksicht auf ästhetische Fragen als auf historische. Nutzen ließ sich nur aus dem von Sammlerfleiß zeugenden Buch de Veyrières ziehen; über den Streit um die Heimat des Sonettes und für die

Geschichte des französischen Sonettes verdanken wir dem sehr dilettantisch angefertigten und daher nur mit Vorsicht zu gebrauchenden Werke manchen Wink. Eine englische Schrift von Tomlinson war uns leider nicht zugänglich. Daß uns bei der Untersuchung über die Geschichte des Sonettes in Deutschland Goedeke und Koberstein, die Trefflichen, immer zur Hand waren, ist selbstverständlich.

Zum Schluß noch die Versicherung herzlichsten Dankes allen denjenigen, welche sich uns bei der Ausarbeitung dieses Buches hilfreich erwiesen. Leandro Biadene machte schätzenswerte Mitteilungen über die ältesten italienischen Sonette, Michael Bernays steuerte zur Geschichte des deutschen Sonettes manches bei, die Freunde Dr. Antoniewicz, Dr. W. Meyer, Dr. Franz Muncker, Dr. R. Schoch zeigten sich dem während langer Zeit in ländlicher Abgeschiedenheit arbeitenden Verfasser oft als gute Geister. Besonderer Dank gebührt den Herren Dr. B. Seuffert, Dr. W. Vollmer und Justizrat Dr. Wolff, welche uns gütigst mit handschriftlichen Beiträgen unterstützten. Ihnen allen, deren Auge das Werden dieser Arbeit teilnehmend oder sorgend verfolgte, sowie dem Herrn Verleger, der das Buch so schön ausstattete, sei nochmals unser wärmster Dank dargebracht.

München, am 1. August 1884.

Heinrich Welti.

INHALT.

Seite

Einleitung . . . . . 1— 54

Die Heimat des Sonettes . . . . . 6— 20

Untersuchung über die ältesten Sonette . . . . . 20— 31

Hypothesen über die Entstehung des Sonettes . . . . . 31— 38

Über die Entstehung des Sonettes . . . . . 39— 43

Über Wesen und weitere Entwickelung des italienischen Sonettes 43— 48

Grundzüge der Geschichte des Sonettes in Frankreich . . . . 48— 54

Anfänge der deutschen Sonettdichtung . . . . . 54— 67

Erste Entwickelungsperiode der deutschen Sonettdichtung, 1616—1743 . . . . . 67—140

Zweite Entwickelungsperiode der deutschen Sonettdichtung, 1765—18.. . . . . . 141—232

Excurs und Beilagen . . . . . 233—250

Einleitung.

Das Selbstbewußtsein der Völker entsteht und wächst in ähnlicher Weise wie dasjenige des einzelnen Menschen. Wenn der Mensch eine bestimmte Stufe physischer und geistiger Ausbildung erreicht hat, lernt er sich von den Nebenmenschen unterscheiden. Mit Hilfe der Kenntnisse, welche ihm diese Abschätzung und Abmessung seiner selbst an andern über sein Wesen verschafft, gelangt er schließlich zur Erfassung seiner selbst; er ist Individuum, Persönlichkeit geworden. Wie im Einzelnen das Bewußtsein seiner selbst unter dem Einfluß aller gesammelten Vorstellungen und Erfahrungen und nach bestimmten Gesetzen erwacht, so entwickelt sich auch in einer durch natürliche oder historische Verhältnisse eng verbundenen Gemeinschaft im Laufe der Zeit eine geistige Einheit, welche durch die Vergleichung mit andern geistigen Einheiten dieser Art und durch zusammenfassende Betrachtung ihrer Vergangenheit zur klaren Erkenntniß ihrer selbst gelangt. Ein solches selbstbewußt gewordenes Volk nennt man Nation. Die Nationen sind also nicht ein Erzeugniß der natürlichen Verhältnisse wie die Völker, Rassen, Stämme und Familien, sondern das Ergebniß einer langsamen geschichtlichen Entwickelung.

Wir dürfen somit die Nationen als zu Individuen ausreifende oder ausgereifte Einzelwesen betrachten. Es ist leicht zu begreifen, daß dieser Proceß des Selbstbewußtwerdens bei einem Volk viel mühsamer und langwieriger ist, als bei einzelnen Menschen. Daß es in Folge dessen auch schwerer fällt, eine klare Anschauung davon zu erhalten, ist selbstverständlich. Für die europäischen Völker hat die Reifezeit das ganze Mittelalter über gedauert und erst im 16. Jahrhundert sind die modernen Nationen erstanden. Die Ursachen dieser Langsamkeit in der Entwickelung sind in verschiedenen Verhältnissen gesucht worden; es genüge auf die Einheit

der germanischen Stämme und die alles beherrschende Macht des centralisierenden Christentums hingewiesen zu haben. Dem fränkischen Ritter stellt das altfranzösische Epos nicht etwa einen germanischen Edlen gegenüber, sondern einen „Sarazenen"; vor dem gewaltigen Gegensatz des abendländischen Christentums und des morgenländischen Heidentums verschwanden lange Zeit alle andern Unterschiede. Darin beruht eben nicht zum geringsten das Geheimniß der Allmacht der mittelalterlichen Kirche, daß sie die mit dem christlichen Dogma gegebene Einheit durch den drohenden Gegensatz des heidnischen Orients zu kräftigen wußte.

Eben die Mittel, welche die Kirche anwandte, um diese Einheit, diese „omnis latinitas", wie sich der heilige Bernhard ausdrückte, zu wahren, wurden der erste Anlaß zu ihrer Auflösung. Die Kreuzzüge, welche die europäischen Völker in nähere Berührung miteinander und mit der fremden Welt des Orients brachten, förderten aufs mächtigste die selbständige Entwickelung der einzelnen Völker. Die christlichen Schaaren, welche um das heilige Grab kämpften, wurden sich nicht nur des ungeheuern Unterschiedes zwischen Orient und Occident bewußt, sondern mußten durchaus auch auf ihre eigenen Sprach- und Denkverschiedenheiten aufmerksam werden. Mannigfache Unterschiede in den Sitten, Kriegsbräuchen, in Geschmack und Gefühl wurden erkannt und im Gegensatz zu andern empfunden, gestärkt und ausgebildet. Die Kriegstüchtigkeit und Tapferkeit der einzelnen Völker wurde bemessen, sie bildete ein festes Band der Zusammengehörigkeit, ein charakterisierendes Merkmal für die Unterscheidung. Ebenso ging es mit den geistigen Eigentümlichkeiten. Geschichte und Sage, Sprache und Spruchweisheit, poetische Bilder und Formen verbanden und trennten die einzelnen Völker. Zugleich aber wurden durch den regen Völkerverkehr, den die Kreuzzüge hervorgerufen hatten, manche dieser Eigenschaften, viele dieser geistigen Besitztümer von einem Volk auf das andere übertragen. Die Cultur- und Litteraturzustände des einen Volkes blieben nicht ohne Einfluß auf die geistige Bewegung des andern. Die Sagen, die Weisheitssprüche, die poetischen Formen des einen Volkes ließen mächtige Eindrücke auf denjenigen eines andern zurück. Mitunter wurden sie ganz aufgenommen und erschienen, nachdem sie in einzelnen Teilen dem Nationalgeiste entsprechend geändert worden waren, als neue und eigene Besitztümer des empfangenden Volkes.

So entstanden, wuchsen und veränderten sich die Litteraturen des Mittelalters beständig durch Assimilation und Differenziierung. Die Wanderungen der bretonischen Sagen durch ganz Europa sind bekannt. Die Gemeinschaft mancher Sprichwörter, Lebensanschauungen und poetischer Bilder in sämtlichen Litteraturen des Mittelalters läßt sich heute noch nachweisen. Ebenso verhält es sich mit den poetischen Formen. Die Mehrzahl ist nach und nach Eigentum aller oder vieler Völker geworden. Manche haben sich unter dem Einfluß fremder Vorbilder entwickelt oder verändert; nur wenige sind Besitztum einer einzigen Litteratur. So ist die Entwickelung einer Litteratur durchaus abhängig von derjenigen der andern. Die Poesie der Troubadours ist auf keine der mittelalterlichen Litteraturen ohne Einfluß gewesen. Ihre Einwirkungen offenbaren sich bei den Trouvères Nordfrankreichs, wie den Minnesängern deutscher Lande, bei den Dicitori des sicilianischen Staufenhofes, wie bei den Minstrels Britanniens. Das französische Fabliau begegnet uns in Deutschland als Schwank, in Italien als Novelle. Auch die Litteraturen Deutschlands, Italiens, Englands treten in diesem großen Concert der europäischen Geister auf, aber sie werden erst später stimmführend. Während der Blütezeit der mittelalterlichen Litteraturen ist Nord- und Südfrankreich durchaus tonangebend. Im 16. Jahrhundert streiten sich Italien und Deutschland um den Vorrang. Das 17. Jahrhundert bringt den Einfluß der Spanier und Franzosen wieder oben auf, das 18. beginnt mit den Wirkungen der englischen Litteratur auf diejenigen des Continents und endet mit der siegreichen Herrschaft des deutschen Geistes.

Die Folgen dieser fortwährenden Wechselwirkungen der europäischen Litteraturen auf einander für die Geschichte derselben sind klar und einfach: die Litteraturgeschichte darf sich nicht nur auf eine Nation beschränken, sondern sie muß das ganze europäische Geistesleben ins Auge fassen, sie muß allgemein, international werden. Herbart hat von der Psychologie gesagt, sie bleibe immer einseitig, solange sie den Menschen als alleinstehend betrachte. Dies gilt, wenn auch in beschränkterem Maße, ebenfalls von der Litteraturgeschichte. Auch sie kann die Bedeutung einer einzelnen Litteratur nur erfassen im Zusammenhang mit allen übrigen. Es ist für die richtige Beurteilung einer geistigen Einzelexistenz nicht nur die allgemeine Kenntniß ihres Wesens nötig, sondern auch

die Geschichte ihrer Entwickelung aus anderen und ihrer spätere Einwirkung auf andere. Ebenso verhält es sich mit der Litteratur, der Geistesgeschichte der Nationen. Erst wenn wir wissen, woraus und worauf sie entstanden, werden wir ihren Wert nach Inhalt und Form zu schätzen wissen, ihre Eigentümlichkeiten, ihre Fehler und Mängel verstehen können. Die Kenntniß ihrer Wirkungen anderseits wird uns über manche Seiten ihres Charakters aufklären.

Es ist ein Gesetz historischer Forschung, alle Erscheinungen nur aus ihrer Zeit, d. h. aus dem allgemeinen Stand der Kunst und Cultur ihrer Zeit zu beurteilen. Für einzelne Persönlichkeiten bildet die nationale Litteratur diesen Wertmesser, für ganze Litteraturepochen, für die Entwickelung einzelner Gattungen kann dies nur die Gesamtheit aller zeitgenössischen künstlerischen Bestrebungen der europäischen Culturwelt thun. Jeder andere Maßstab ist zu klein.

Diese Art der Litteraturbetrachtung schließt natürlich die bisher übliche nicht aus. Sie soll dieselbe nur ergänzen und vertiefen, ergänzen durch Zurückführung fremder Elemente auf ihre Quellen, vertiefen insofern, als dadurch die Litterarhistorie zur Culturgeschichte wird. In diesem Sinne betrieben, wird die Litteraturgeschichte ferner wichtige Beiträge zur Völkerpsychologie liefern können. Eben die Verschiedenheit, welche sich in der Auffassung ein und desselben Stoffes, in der Anwendung ein und derselben Form, bei verschiedenen Völkern zeigt, offenbart das innerste Wesen, den Charakter der Nation. Endlich wird diese Art der Litteraturgeschichte auch einer inductiven Betrachtung der Ästhetik zu gute kommen. Es ist einleuchtend, daß eine sorgfältige Vergleichung der Modificationen, welche eine Gattung, ein Stoff, eine Form in den verschiedenen Litteraturen erfahren hat, die Erkenntniß und Feststellung allgemeiner, durchgreifender Kunstgesetze erleichtern muß.

Die Notwendigkeit und Berechtigung, einer Geschichte des deutschen Sonettes eine Einleitung über Ursprung, Wesen und frühere Entwickelung dieser Form vorauszuschicken, dürfte nach dem Gesagten füglich erwiesen sein. Soll der Leser die seltsamen Schicksale und die eigenartige Entwickelung des Sonettes auf deutschem Boden wirklich verstehen und begreifen, so muß ihm Charakter und Wesen der Form im allgemeinen, sodann aber auch der besondere Zustand des Sonettes zur Zeit seiner Einführung in

Deutschland bekannt sein. Man kann die Veränderungen, welche das Sonett in der deutschen Litteratur erfahren hat, nur beurteilen, wenn man den ursprünglichen, italienischen Typus, von dem das deutsche Sonett mittelbar, und die französische Abart, von der es unmittelbar ausging, genau kennt und scharf ins Auge faßt. Diese Kenntniß vermittelt am besten eine Darstellung des Geburts- und Werdeprocesses, welchen das Sonett in Italien und sodann in Frankreich durchmachte, ehe es von deutschen Dichtern in unsere Litteratur aufgenommen wurde. Die folgenden einleitenden Abschnitte sind dieser Darstellung gewidmet.

Die Heimat des Sonettes.

Als Heimat des Sonettes gilt heute allgemein Italien. Dem war nicht immer so. Man hat mehr als zwei Jahrhunderte gebraucht, um zu dieser Erkenntniß zu kommen. Vom Ausgang des 16. Jahrhunderts bis auf unsere Tage haben sich ganze Gelehrtengeschlechter um die Herkunft des Sonettes gestritten. Die beiden bedeutendsten romanischen Nationen, Italien und Frankreich, nahmen abwechselnd die Sonettform als ursprünglichen Bestandteil ihrer Litteraturen in Anspruch. Es entstand ein förmlicher Krieg um das Sonett. Beide Parteien fanden Verfechter ihrer Ansprüche, Verteidiger ihrer Rechte in Fülle. Beweismaterial aller Art wurde zusammengesucht. Es liegt aufgestapelt in den Poetiken des 16. Jahrhunderts, in den schöngeistigen Dissertationen des „grand siècle“ und in den Compendien französischer und italienischer Sammler.

Die Entscheidung ließ trotz alledem lange auf sich warten. Die Frage schien unlösbar. Den Thatsachen der Italiener hatten die Franzosen zwar meist nur Worte entgegenzustellen; aber gewichtige, wohl verbürgte Worte, welche durch die historische Entwickelung bestätigt wurden und daher beinahe unwiderlegbar schienen. Die moderne Wissenschaft hat sie widerlegt. Wir wissen es heute, das Sonett ist am italienischen, nicht am gallischen Zweige des romanischen Stammes erblüht.

Der Zank um die Herkunft des Sonettes begann natürlich erst, als die Form Gemeingut mehrerer Nationen geworden war. Etwas so Unlauteres wie Neid oder, wenn man lieber will, etwas so sehr Lauteres wie übermäßiger Patriotismus war die Ursache des Streites, des langen Irrtums. Als das Sonett die berühmteste und beliebteste Strophe der Litteratur, die eigentliche Modeform geworden war, konnte man, ohne den Nationalstolz zu verletzen, die Erfindung oder Entstehung dieses Kleinodes unmöglich einer fremden Nation zugestehen. Es wäre ein Geständniß eigener

Schwäche und offenbaren Unvermögens gewesen; ein solches aber wird eine ihrer höchsten Entwickelung entgegengehende Nation ebensowenig ablegen, als ein junger zum Individuum ausreifender Mann. Frankreich und die französische Litteratur waren aber damals, d. h. am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts, im Begriff, sich ihre europäische Machtstellung zu erringen. Sie konnten, sie durften sich nach außen nichts vergeben. Die Unabhängigkeit und Selbständigkeit, die sie eben erlangt hatten und die ihnen die Führerschaft in Europa sicherten, mußten als Erbteil und altes Recht erwiesen werden. Aus dieser Lage ist der Aufschwung und der apologetische Charakter der damaligen Geschichtsschreibung zu erklären. Aus diesem Zuge der Zeit allein ist auch der übergroße Eifer zu begreifen, womit alle Einflüsse und Vorteile fremder Litteraturen über die nationale geleugnet wurden. Man hätte am liebsten keinem Volk künstlerische Überlegenheit zugestanden. Bei den meisten modernen Litteraturen verneinte man die Einwirkungen einfach, bei der griechischen Poesie, wo das nicht möglich war, half man sich, indem man sich historisch als Nachkommen der Hellenen zu legitimieren suchte. Was wir heute an den Slaven erleben, das vollzog sich um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts in Frankreich: das erstarkte Rassen- und Nationalbewußtsein sucht alles aus sich selbst zu erklären. So verstehen wir auch, warum die Historiker jener Zeit sich so zäh an einige dunkle Andeutungen hielten und sich bemühten, dem Sonett, das man bis dahin insgemein als italienische Form behandelt hatte, in Frankreich eine neue Heimat zu geben.

Bis in die Mitte der siebenziger Jahre des 16. Jahrhunderts nämlich galt das Sonett auch in Frankreich als eine italienische Erfindung. Es war dieses aber auch kaum anders möglich. Dichter und Leser jener Zeit mußten sich beinahe alle noch der Tage erinnern, da es keine französischen Sonette gab. Mehr. Die meisten Sonettdichter jener Zeit gestehen offen die fremde Herkunft der Form zu, und die ersten, welche sich darin versuchten, machen kein Hehl daraus, daß sie dieselbe der italienischen Litteratur entlehnten.

Den Vortritt unter diesen Zeugen hat billig Joachim du Bellay (1525—1560), der zwar nicht der erste französische Sonettdichter ist, dessen Verdienste jedoch die Form ihre Beliebtheit in Frankreich verdankt. In seinem Manifest „La deffence & illu-

stration de la langue Françoise" vom Jahre 1549 sagt er bei der Besprechung der Dichtungsarten, welche der französische Poet pflegen solle (Buch II, Capitel 4): *„Sonne moy ces beaux Sonnetz, non moins docte que plaisante invention Italienne"*, und hält seinen Landsleuten darin Petrarca und einige zeitgenössische Italiener als Muster vor. Derselbe du Bellay bezeugt die italienische Abkunft des Sonettes in der Vorrede, mit welcher er die zweite Auflage seiner Olive, der ersten größeren französischen Sonettsammlung (1549, 1550, 1554) einleitete: *„Voulant doncques enrichir nostre vulgaire d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelee poesie, ie m'adonnay à l'imitation des anciens Latins, & des poetes Italiens, dont i'ay entendu ce, que m'en a peu apprendre la communicatiõ familiere de mes amis. Ce fut pourquoy à la persuasion de Jaques Peletier ie choisi le Sonnet, & l'Ode, deux poemes de ce temps la (c'est depuis quatre ans) encores peu usitez entre les nostres: Étãt le Sonnet d'Italien devenu François, comme ie croy par Mellin de sainct Gelais . . . ."*

Jaques Peletier du Mans (1517—1582), den hier du Bellay als denjenigen bezeichnet, der ihn zum Sonettdichten anregte, bietet in seiner Poetik[1] vom Jahre 1555 einen weiteren Beweis für unsere Behauptung. Im 2. Buch (p. 61 der *editio princeps*), wo er aufs Sonett zu sprechen kommt, sagt er ausdrücklich: *„Nous ne trouuons point, au moins que je sache, de plus ancienne memoire du Sonnet, ni n'auons point plus lonteine origine a lui donner, que les Italiens: Au quez il à etè fort frequent de tout tans."*

In eben dem Sinne äußern sich Sibillet, der letzte Gesetzgeber der alten Schule, und Charles Fontaine, ihr feuriger Verteidiger, der Hauptgegner des neuen Poetencirkels. Thomas Sibillet (1512—1589) sagt in seiner Poetik (1548)[2] geradezu, das Sonett sei den Italienern entlehnt; es sei nichts anderes als das vollendete Epigramm der Italiener, wie der Dixain dasjenige der Franzosen

---

[1] L'ART POËTIQVE | de Jaques Peletier | du Mans | * | Departie an deux Liures | A LYON | Par Jan de Tournes, e | Guil. Gazeau | 1555 | Avec Privilege du Roy. |

[2] ART POETI- | QVE FRANCOIS. | Pour l'instruction des ieunes studieux, & encore peu avancez | en la Poëfie Françoise. | Avec le Quintil Horatian, | sur la defẽce & illustratiõ | de la langue Françoise. | Reveu & augmenté. | A PARIS | Par la veufve Jean Ruelle, rue S. Jacques, à l'enseigne Sainct Nicolas | 1573 | . Der Passus über das Sonett p. 101—104.

sei. Ebenso giebt Fontaine (1513—1588) in seinem „Quintil Horatian“[1] den fremden Ursprung der Form zu und sieht darin nur einen Grund mehr, das ihm verhaßte Sonett wieder aus Frankreich zu verbannen. Derartige Aussprüche, welche bekunden, daß die Ansicht vom italienischen Ursprung des Sonettes die allgemeine war, ließen sich noch viele aufführen. Hier nur wenige, an sich interessante Stellen, welche beweisen mögen, daß diese Anschauung auch noch später Verteidiger fand.

Jacques de la Taille (1542—1562), bekannt als dramatischer Dichter, dem das Reimgeklingel der Zeitgenossen so unerträglich ward, daß er nur noch von der Nachahmung der antiken Metra Rettung erwartete, schreibt in seinem erst 1573 gedruckten Buche „La maniere de faire des vers en François comme en Grec & en latin“: *„Quant au Sonnet, il est desormais temps de le r'envoyer en Italie, attendu qu'il a eu desia tout l'honneur qu'il meritoit en France, en laquelle il est venu au point de sa perfectiõ.“* Die italienische Herkunft des Sonettes deutet auch Scévole de Sainte-Marthe (1536—1623) an, wenn er in einer Ode[2] an Nicolas Rapin, den bekannten Mitarbeiter an der Satire ménippée, singt:

„Moy ce pendant qui propose
D'oser auβi quelque chose,
Tascheray de faire voir
Si nous avons le pouvoir,
A l'enuy de l'Italie
D'esgaler en mesme sons
La grace plus accomplie
De ses antiques chansons.“

Und ganz klar spricht er sich dafür aus in einer Strophe unter den poésies meslées:

„Graves sonnets que la docte Italie
Ha pour les siens les premiers enfantez
Et que la France a depuis adoptez
Vous apprenant vne grace accomplie.“

Zuletzt sei noch die Angabe Estienne Pasquiers (1529—1615) erwähnt. Im 7. Buche seiner „Recherches de la France“ sagt er

[1] cf. Ausgabe 1573. p. 232. Der erste Druck des Quintil Horatian ist von 1554.

[2] LES | OEVVRES | DE SCEVOLE | DE SAINTE- | MARTHE. | Derniere Edition. | A PARIS | Chez Jacques Villay, | au Palais | MDCXXIX. | p. 103 ff.

ausdrücklich, die französische Poesie habe das Sonett der italienischen entlehnt, aber — das Wort sei französischen Ursprungs. Doch damit greifen wir der Geschichte vor. Die zuletzt angeführten Worte des berühmten Historikers sind unter Einfluß derjenigen Werke geschrieben, welche zu Ungunsten der italienischen Abkunft sprachen und wir haben daher zunächst die Documente jener Partei vorzuführen, um Sinn und Bedeutung dieser Bemerkung völlig zu erfassen.

Wir haben oben aus der Zeitströmung psychologisch zu erklären versucht, warum gegen das Ende des 16. Jahrhunderts sich in Frankreich die Tendenz der Emancipation geltend machte. Wir haben erkannt, daß der Streit um die Herkunft des Sonettes und die Besitznahme desselben für die französische Poesie ein Ausfluß dieser Bestrebungen sei. Betrachten wir nun die Schrift, welche zuerst Zweifel über die italienische Abstammung des Sonettes erregte und durch ihre Angaben das erste Zeichen zu dem langwierigen Streite gab. Sie ist betitelt: „LES VIES | DES PLVS | CELEBRES ET | ANCIENS POETES | PROVENSAVX, QVI | ont floury du temps des Comtes de Pro- | vence. | Recueillies des Oeuvres de divers Autheurs | nommez en la page suyvante, qui les ont escrites, | & redigees premierement en langue Provensale, | & depuis mises en langue Françoise par Jehan de | nostre Dame Procureur en la Cour de Parlement | de Provence. | Par les quelles est monstrée l'ancienneté de plusieurs | Nobles maisons tant de Provence, Lan- | guedoc, France, que d'Italie | & d'ailleurs. | A. LYON, | Pour Alexandre Marsilij | M.D.LXXV.“ Im „Proesme au Lecteur“ (p. 14) nennt dieser erste Geschichtschreiber der provenzalischen Litteratur unter den Gedichtarten, deren sich die Troubadours bedienten, auch das Sonett, und in den einzelnen Biographien der Dichter erwähnt er mehrfach, daß sie auch Sonette dichteten (z. B. bei Arnaud de Meyruelh p. 66, bei Guilhem Figuiera p. 152), oder citiert Gedichtfragmente, welche wohl als Teile von Sonetten gelten können (z. B. p. 190, 191, 193, 203, 206, 245). Ein vollständiges und als solches bezeichnetes Sonett vermag er freilich von einem der bedeutenden und bekannten Troubadours nicht beizubringen, dagegen teilt er auf p. 198 als „chant“ ein regelrechtes Sonett von Guilhem dels Amalrics mit. Dieses Sonett in sechsfüßigen Jamben mit der Reimordnung *abba abba cde dce*, in provenzalischer Sprache, von einem Dichter, der nach Nostradamus'

Aussage um 1321 starb, war sicherlich wohl geeignet, die italienische Herkunft des Sonettes in Frage zu stellen. Die oben angeführten Notizen über verlorene Sonette anderer Dichter konnten die Zweifel nur verstärken. Da überdies PETRARCA im 4. capitolo des trionfo d'amore den Einfluß der provenzalischen Poesie auf die italienische offen zugestanden hatte, glaubten viele, an dem provenzalischen Ursprung der Sonettform nicht mehr zweifeln zu dürfen. Wie man schon früher den Reim als eine Erfindung der Provenzalen bezeichnet hatte[1], so forderte man nun die Ehre, das Vaterland der beliebten Modeform zu sein.

Der erste Schriftsteller von Bedeutung, der die Angaben NOSTREDAMES recht würdigte und ausnutzte, war HENRI ESTIENNE (1528—1598). Was konnte dem beredten Apologeten der französischen Sprache, dem glühenden Feind der anmaßlichen Italiener erwünschter sein, als diese Entdeckung NOSTREDAMES, welche die verhaßten Nachbarn jenseits der Alpen um eines ihrer ruhmwürdigsten Besitztümer brachte. In der „Préface" zu seinem Buche „De la precellence du langage François", welches 1579 zu Paris erschien, schreibt er frohlockend: *„Si veux-ie bien qu'ils sçachent que ie les ay espargnez, & n'ay pas faict du pis que i'ay pu (car ie leur pouuois oster l'honneur de ce mot auβi Sonnetto, & dire que nous auiõs Sonnet auuant qu'eux eussent Sonnetto: voire obiecter que Petrarque a pris quelques inuentions de nos poetes Provençaux), mais quand ie leur eusse faict du pis qu'il m'eust esté poβible, cela ne m'eust-il pas esté pardonnable, puis qu'il estoit question de gangner ma cause?"* Diese Stelle mag ehrenvoll für den Patrioten sein, für die Objectivität des wissenschaftlichen Forschers, für den Scharfsinn des philologischen Kritikers legt sie, wie so manche andere bei HENRI ESTIENNE, schlechtes Zeugniß ab.

In einer Frage, wo selbst berufene und anerkannt tüchtige Gelehrte sich so befangen und eines Urteils unfähig zeigen, dürfen wir von der großen Masse gewöhnlicher Poetikenschreiber nichts Besseres erwarten. Daß Compilatoren wie LACROIX DU MAINE (1552—1592) und ANTOINE DU VERDIER (1544—1600) in ihren

[1] cf. Replique de Guillaume des Autelz aux furieuses defenses de Louis Meigret. Lyon 1551. p. 60: *„Les Italiens gens d'esprit plus aigu ont reietté les inventions estrangeres pour adherer aux leurs propres: i' excepte la rime qu'ilz nous doivent, & la diverse condition aux autres."*

„Bibliothèques françoises“ nur die zeitgenössischen Autoren ausschreiben, ist natürlich. Beide bieten nur insofern etwas Neues, als sie einen bestimmten Erfinder zu nennen wissen. Es ist Girard de Bornelh, den sie beide[1] als ersten Sonettdichter bezeichnen, freilich ohne dafür nähere Beweise beizubringen.

Mehr Gestalt und größeres Gewicht erhielten die kurzen Andeutungen Jean de Nostredames durch die Darstellung, welche Jean Vauquelin de la Fresnaye (1567—1606) in seiner gegen das Ende des 16. Jahrhunderts abgefaßten versificierten Poetik über die Sache gab. Im ersten Buche dieses in Alexandrinern einherstolzierenden Werkes[2] schreibt er[3]:

„Les Sonnets amoureux des Tançons Provençalles
Succederent depuis aux marches inegalles
Dont marche l'Elegie: alors des Troubadours
Fut la Rime trouvee en chantant leurs amours:
Et quand leurs vers Rimez ils mirent en estime
Ils sonnoient, ils chantoient, ils balloient sous leur Rime,
Du Son se fist Sonnet, du Chan se fist Chanson,
Et du Bal la Ballade, en diverse façon:
Ces Trouveres alloient par toutes les Provinces
Sonner, chanter, danser leurs Rimes chez les Princes.
Des Grecs & des Romains cet Art renouvelé,
Aux François les premiers ainsi fut reuelé:
A leur exemple prist le bien disant Petrarque
De leurs graves Sonnets l'ancienne remarque
En récompense il fait memoire de Rembaud,
De Fouques, de Remon, de Hugues & d'Arnaud.
Mais il marcha si bien par cette vieille trace,
Qu'il orna le Sonnet de sa premiere grace:
Tant que l'Italien est estimé l'autheur,
De ce dont le François est premier inventeur.“

So erzählt der normännische Edelmann, aber auch er verschmäht es, seinen eingehenden Bericht durch Beweise zu stützen.

---

[1] Lacroix du Maine. Ausgabe von Juvigny 1772. Band I, p. 292; Antoine du Verdier. Ausgabe von Juvigny 1770. Band II, p. 55.

[2] Diese Poetik erschien zum ersten Mal in „Les diverses poesies du Sieur de la Fresnaie Vauquelin“. Caen 1605. 8°. 744 Seiten. p. 1—120: *„L'art poetique François, où l'on peut remarquer la perfection & le defaut des anciennes & des modernes poësies.*

[3] p. 20 f.

Daß Caesar de Nostredame (1555—1629), der Neffe Jeans, der Ansicht seines Oheims beitrat, kann uns nicht wundern; besonders wenn wir bedenken, daß er es in einem Werke that, das bestimmt war, die Vergangenheit der Provence zu verherrlichen. In seinem Buche „L'histoire et chronique de Provence", welches 1614 zu Lyon erschien, bringt er (p. 312) die Quartette eines Sonettes von Bertrand de Marseille vor, die er in Jeans „Vies", dort freilich als „chanson" bezeichnet, gefunden hatte. Er begleitet dieselben mit den entschiedenen Worten: *„Ce qui tesmoigne assez, que nos vieux Poëtes, & antiques Troubadours ont esté non seulemẽt des premiers rithmeurs vulgaires, mais les premiers invẽteurs du Sõnet."*

Vorsichtiger als die Genannten war Claude Fauchet (1530—1601), den Colletet auch unter den Verfechtern des provenzalischen Ursprungs aufführt. In seinem berühmten „Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des oeuvres de 127 poetes françois, vivans avant l'an 1300", welcher 1581 in Paris erschien, vermeidet dieser fleißige und durch Scharfsinn ausgezeichnete Forscher, eingehend über das Sonett zu handeln. Er sagt nur, die provenzalischen Sänger seien im Lande umhergezogen und hätten *„Sirventes, satyres, chansons, lais, virelais, sonnets, ballades"* gesungen, läßt sich aber nirgends näher darüber aus, ob sie das Sonett selbst erfunden oder von den Italienern entlehnt hatten.

Der einzige, der besonnen urteilte in dieser Frage, war der treffliche Estienne Pasquier, der, wie schon erwähnt, in dem 1611 zum ersten Mal gedruckten 7. Buch seiner „Recherches de la France" für den italienischen Ursprung des Sonettes eintrat[1], aber nicht vergaß beizufügen, daß das Wort französischen Stammes sei. Um dies zu beweisen, führt er aus einem Gedicht von Thibaut de Champagne (1201—1253), „Qui estoit longtemps deuant Petrarque pere des Sonnets Italiens", folgenden Vers an:

„Et maint Sonnet et mainte recordie."[2]

Er trennt die Sache und das Wort und hütet sich wohl, aus dem

[1] cf. Recherches de la France. Edition von 1665. p. 611.

[2] Thibaut de Champagne. Édition Tarbé 1851. p. 126, Vers 26.

Dasein des letzteren auf die Existenz des ersteren zu schließen. Er war auf dem Wege zur Wahrheit.

Pasquiers Bedeutung war zu groß, als daß dieses Urteil unbeachtet hätte bleiben können. In der That zeigen sich die Gelehrten von nun an etwas skeptischer in der Frage. Sie vermieden es wenigstens, sich entschieden auszusprechen oder ließen die Controverse überhaupt ganz aus dem Spiel. So half sich z. B. P. Bense du Puis, ein Mitglied von Zesens deutschgesinnter Genossenschaft. In seiner 1644 erschienenen Poetik „L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne & espagnole" führt er die Stelle aus Thibaut de Champagne an, zieht aber keinerlei Folgerungen daraus.

Eine eigentümliche Stellung nimmt Gilles Ménage (1613—1692) zu der Frage. In seinen „Origines de la langue françoise" vom Jahre 1650 scheint er ganz von der provenzalischen Herkunft des Sonettes überzeugt. Er verweist auf Henri Estienne und Fauchet, ohne auch nur den geringsten Widerspruch zu äußern.[1] Später scheinen ihm doch Zweifel über die Richtigkeit jener Anschauungen aufgestiegen zu sein. In den Bemerkungen zu Malherbes Gedichten, welche er 1666 veröffentlichte[2], geht er viel behutsamer vor. Die „Additions & Changements" zu seinen Observations[3] enthalten folgende Erklärung: Das Wort Sonnet ist schon seit Ludwig dem Heiligen († 1270) in Frankreich bekannt; Beweis dafür die von Pasquier angeführte Stelle aus Thibaut de Champagne und ein Vers aus dem Roman de la rose. Daß aber der Name Sonnet schon damals die Bezeichnung für die bekannte 14versige Strophe war, läßt sich nicht erhärten. In seinem noch später, 1669, publicierten etymologischen Wörterbuch der italienischen Sprache[4] vermeidet er jeden bestimmten Ausspruch. Da er aber aus Ubaldini („Tavolo sopra i documenti d'Amore" di M. Francesco Barberino. Roma 1640) eine Stelle abdruckt, wo darauf hingewiesen wird, daß das Wort „Sonetto" nicht nur in Italien, sondern auch in der Provence zeitweise eine andere Bedeutung

[1] cf. Les Origines de la langue françoise. Paris 1650. p. 611.

[2] cf. Les Poesies de M. de Malherbe avec les observations de Monsieur Ménage. Paris 1666.

[3] a. a. O. p. 569.

[4] Le Origini della lingua italiana compilate dal Sr. Egidio Menagio. In Parigi. 1669. p. 830 f.

gehabt habe, können wir annehmen, daß er bei seinem späteren, berechtigten Zweifel geblieben sei. Dies ist um so höher anzuschlagen, als gerade damals für die Rechte, welche Frankreich an der Sonettform zu haben glaubte, ein neuer Kämpfer in die Schranken trat.

Im Jahre 1658 veröffentlichte Guillaume Colletet (1598—1659), ein fleißiger Sammler und Bibliograph, seine Poetik, deren ersten, über 100 Octavseiten umfassenden Teil ein „Traité du Sonnet" bildet. Colletet handelt zuerst über den Namen „Sonnet" (p. 3—6) und über die Etymologie dieses Wortes (p. 7—10), um dann auf Ursprung und Alter des Sonettes nach den Anschauungen früherer Gelehrten zu kommen (p. 10—16). Dann aber bespricht er den wahrhaften Ursprung des Sonettes (p. 16—21: Véritable origine du Sonnet). Auf das Zeugniß der bekannten, schon von Pasquier angeführten Stelle aus Thibaut de Champagne und eines zuerst von ihm beigebrachten Verses aus dem Rosenroman bestreitet er sowohl den italienischen als den provenzalischen Ursprung des Sonettes: *„Ainsi, il y a bien de l'apparence que ce sont les poëtes qui florissoient à la cour de nos premiers roys qui ont les premiers inventé le Sonnet. Et ce qui me confirme d'autant plus dans cette créance, c'est que le premier autheur du fameux Roman de la Rose, Guillaume de Lorris, qui mourut l'an 1260, sous le règne du même roy Saint Louis, témoigne que les François en avoint usé, lorsqu'il dit dans son fameux roman":*

„Leis d'amours et Sonnets courtois."

Colletet muß gefühlt haben, daß es diesen Stellen an Beweiskraft fehle, denn im folgenden Abschnitt (p. 21—27), wo er daraus den Schluß zieht, das Sonett sei aus Nordfrankreich nach der Provence und von da nach Italien gekommen, nimmt er seine Zuflucht zu einem alten Manuscript, in dem er französische Sonette gefunden haben will. Leider hat er uns keines dieser Sonette überliefert und wir können daher seine Angabe nicht controllieren. Mit Recht aber dürfen wir sie in Zweifel ziehen, da in allen französischen Liederhandschriften bis heute kein einziges französisches Sonett gefunden wurde.

Colletet hatte indes seine Behauptung so bestimmt hingestellt, daß die Zeitgenossen im In- und Auslande, bei denen er sich eines guten litterarischen Rufes erfreute, ihm wohl etwas

Glauben schenken mußten. So scheint auch Boileau, der große litterarische Gesetzgeber, hierin ein Parteigänger Colletets gewesen zu sein. Wenigstens läßt sich die bekannte Stelle im 2. Buch des „Art poétique", Vers 82—84, so erklären, wo es heißt:

„On dit à ce propos, qu'un jour ce Dieu bisare
Voulant pousser à bout tous les rimeurs françois
Inventa du Sonnet les rigoureuses loix."

Im 18. und 19. Jahrhundert verschwindet die Hypothese Colletets gänzlich und der Streit dreht sich nur noch um Italien oder die Provence. Im Ausland, beziehungsweise in Deutschland, scheint man sich mehr auf Seite Ménages gestellt zu haben. So wenigstens läßt Morhof in seinem „Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie", wo er über das Sonett spricht (Cap. XII) die Frage über die Herkunft offen, obwohl „es nicht so gar ungläublich ist, daß, wie die Italiener von den Provincial-Poeten ihre Poeterey, so auch die Sonnette überkommen haben, insonderheit, da der Nahme bey ihnen vorhanden".

So blieb die Frage unentschieden. Im Laufe des folgenden Jahrhunderts treffen wir aber doch wieder Franzosen, welche die italienische Abstammung offen zugeben. So sagt z. B. Claude Sixte Sautereau de Marsy (1740—1815), der Herausgeber einer französischen Anthologie, 1778 in seiner Vorrede zu den Gedichten du Bellays: *„Il s'est acquis beaucoup de réputation dans ce genre de Poëme, originairement Italien, qu'on venoit d'introduire en France."* Da aber das Sonett nun allerorten in Verruf kam, erhalten wir selten Kunde über die Form, und der Streit um ihren Besitz verstummt ganz. Er lebt wieder auf, als gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts das Sonett wieder zu Ehren gelangt. Freunde und Gegner der Form holen zum Angriff oder zur Verteidigung ihrer Sache die Waffen aus dem Arsenal, welches die Gelehrten des 16. und 17. Jahrhunderts gefüllt. Italienische Gelehrte treten für Italien auf, die Anschauung Henri Estiennes findet noch Vertreter an Voss und sogar an A. W. Schlegel. Die Sache drohte wieder entscheidungslos zu werden, besonders da sich im Laufe der Zeit noch eine andere Hypothese herausgebildet hatte, welche nichts Geringeres versuchte, als das Sonett aus der arabischen Poesie herzuleiten.

Der erste, der in neuerer Zeit gegen den provenzalischen

Ursprung des Sonettes auftrat, war Ginguené in seiner bekannten „Histoire littéraire d'Italie". Im ersten, 1811 erschienenen Bande (p. 295) sagt er: *„Les Provençaux appelèrent sonnets des pièces dont le chant était accompagné du son des instruments; ce mot indiquait aucune forme, aucune combinaison particulière dans les strophes. Nous verrons dans la suite que les sonnets italiens n'y ressemblaient que par le titre; qu'ils en différaient par le nombre fixe des vers, par leur distribution, par l'entrelacement des rimes; qu'enfin le sonnet, tel qu'il est dans Pétrarque et dans les autres lyriques, est, au titre près, une invention toute italienne."* Er also macht zuerst wieder darauf aufmerksam, daß der Name Sonnet bei den Provenzalen keineswegs das nämliche bezeichnete wie bei den Italienern, daß vielmehr die Bedeutung des provenzalischen sonet eine weitere und allgemeinere sei, als die des italienischen sonetto.

Ginguené war es auch, der zuerst die weniger verbreitete Ansicht von der arabischen Abkunft des Sonettes bestritt. Wie Barbieri († 1574) in seinem Buche „Dell' origine della poesia rimata", welches Tiraboschi 1790 herausgegeben hatte, den Reim auf die orientalische Poesie zurückführte, so hatte man aus dem Umstand, daß die Ghasele und die Cassida oft 14 Verse umfassen, geschlossen, das Sonett sei eine nur in der Reimstellung verwandelte Ghasele oder Cassida. Mit Recht bemerkte Ginguené, daß die Ordnung und nicht die Zahl der Verse den Charakter einer Strophe ausmachen und daß die Zweiteiligkeit des Sonettes zur vielgliederigen Verteilung der Ghasele in Distichen in unlösbarem Widerspruch stehe.

Ginguenés Erörterung hat die arabische Hypothese aus der Welt geschafft; nach 1811 fand die sonderbare Anschauung wohl keinen Vertreter mehr. Auch die Zahl derjenigen, welche für den provenzalischen Ursprung eintraten, ward von nun an kleiner und kleiner, und seit dem Erscheinen von Diezens „Poesie der Troubadours" im Jahre 1826 ist kaum mehr ein wissenschaftlich bedeutender Versuch gemacht worden, die Entstehung des Sonettes nach der Provence zu verlegen.

Diezens Untersuchung und Darstellung entschied den Streit endgültig, denn seine und seiner Schüler Untersuchungen widerlegten die beiden vornehmsten Punkte, auf die sich die Verfechter des provenzalischen Ursprungs stützten. Wir haben gesehen, wie schon Ménage in seinen „Origini della lingua italiana" auf Grund

der früheren Forschungen des Federico Ubaldini daran zu zweifeln begann, daß das oft vorkommende provenzalische Wort sonet wirklich die Bezeichnung für ein Sonett sei. Die Betrachtung der späteren italienischen Arbeiten über die nationale Litteratur zeigt uns, daß in Italien sich wesentlich andere Anschauungen entwickelten als in Frankreich und daß man keineswegs gewillt war, den mächtigen Nachbarn das Eigentumsrecht an das Sonett abzutreten. In den Anmerkungen zu seinem gelehrten Dithyrambus „Bacco in Toscana“[1] giebt der berühmte Naturforscher Francesco Redi (1626—1697) von vornherein zu verstehen, daß er an dem italienischen Ursprung des Sonettes festhalte, obwohl ihm nicht unbekannt sei, daß das Wort sonet sich in den Dichtungen der provenzalischen Troubadours vielfach finde. Denn, so fährt er weiter, das Wort sonet bedeute bei den Provenzalen gar nicht dasselbe wie bei den Italienern; Beweis dessen Giuffrè di Tolosa[2], der ein langweiliges Gedicht von 36 Versen, das er als Antwort auf eine gleichbenannte Dichtung der Gräfin von Digno oder Dia verfaßt habe, als Sonett bezeichne. Beweis dessen ferner verschiedene Stellen bei Elias Carrel, Arnaldo Daniello, Periol d'Alvernia, Bernardo del Ventadorn, Giraldo di Borneil, wo mit dem Namen sonet Gedichte bezeichnet sind, welche weder in Verszahl, noch in Reimstellung dem italienischen sonetto gleichen. Dieselbe Ansicht wie Redi vertritt am Ende des 17. Jahrhunderts der gelehrte Sammler Giovan Mario Crescimbeni (1663—1728). In seinem umfangreichen, aber allzu kritiklosen Werk über die Geschichte der italienischen Poesie erklärt auch er, das provenzalische sonet sei nicht gleichbedeutend mit italienisch sonetto und scheine vielmehr eine collective Bezeichnung zu sein.

Mit Benutzung dieser früheren Untersuchungen und des in denselben niedergelegten Materials und auf Grund seiner eigenen kritischen Studien gelangte nun Diez zu folgendem Ergebniß[3]:

[1] Bacco | in | Toscana. | Ditirambo | di | Francesco Redi | Academico della Crusca | Con le | Annotazioni | (Vignette) | In Napoli. MDCLXXXVII. | Nella Stamperia di Giacomo Raillard | Con Licenza De' Superiori. p. 1—46 das Gedicht, p. 47—276 die Annotazioni.

[2] Ein Troubadour Jaufre de Toulouse findet sich bei Diez, Leben und Werke der Troubadours, nicht verzeichnet, dagegen wird p. 56 einer Beatrix, Gräfin von Die Erwähnung gethan.

[3] cf. Diez, Die Poesie der Troubadours. Nach gedruckten und handschriftlichen Werken derselben dargestellt. Zwickau 1826. p. 90 f. 2. Aufl. p. 77.

„Gedicht überhaupt heißt *trobar,* Erfindung, oder *obra,* Werk; sofern es zum Gesang bestimmt war *chantar, chantaret, chan,* d. h. Sang, oder *sonet,* Weise. Letzteres bedeutet also keineswegs eine besondere Dichtform, wie bei den Italienern; und am gewöhnlichsten erscheint es in seiner eigentlichen Bedeutung als die das Lied begleitende Weise, wofür noch öfters *sô* gebraucht wird.“ Auch in der etymologischen Erklärung des Wortes „sonet“ schließt sich Diez mehrfach an frühere Forscher an. Mit Recht aber läßt er die von Colletet aufgebrachte (p. 7—10), von Fauriel[1] später teilweise wieder aufgenommene Ansicht fallen, nach der sonet bloß als Ton eines Instrumentes zu fassen wäre im Gegensatz zu Ode (ᾠδειν), und *chan, chanson,* welche sich auf den Ton der menschlichen Stimme beziehen. Zu einer derartig schroffen Gegenüberstellung berechtigen die uns bekannten Anwendungen des Wortes nicht, vielmehr ist, wie auch Diez in seiner Anmerkung zeigt, ein Übergang von der allgemein-musikalischen Bedeutung zu der speciell-poetischen ersichtlich.

War nun auch mit klarem kritischen Blick das Chaos dieser Frage endlich entwirrt und die Begriffsverschiedenheit der beiden Bezeichnungen sonet und sonetto mit Hilfe unwiderleglicher Beweisstellen endgültig dargethan, so blieben dennoch den Verteidigern einer provenzalischen Sonettform noch immer das Zeugnis Jean de Notredames und die von ihm beigebrachten Bruchstücke, besonders das Sonett Guilhems des Amalrics, um ihre These auch weiterhin zu verfechten. Aber auch dieses letzte Argument hat vor der modernen Forschung nicht bestehen können. Das Buch des Nostradamus ist als unzuverlässig erwiesen worden. Seine Quellen, welche wir freilich nicht mehr nachprüfen können, scheinen nicht von den besten gewesen zu sein, noch schlimmer aber stand es offenbar um seinen kritischen Sinn und seine Gewissenhaftigkeit. Dies nachzuweisen fehlt hier der Raum; es sei daher nur auf die Bemerkungen bei Diez und auf den umfangreichen Aufsatz von K. Bartsch im Jahrbuch XIII. verwiesen. Die Echtheit des angeführten provenzalischen Sonettes hat überdies Paul Meyer in einem Aufsatz[2] über die letzten Troubadours bestritten, wo er aus dem Manuscript Giraud drei andere proven-

[1] cf. Fauriel, Histoire de la poésie provençale. 1846. II, p. 264.
[2] Bibliothèque de l'école des chartes. 1869. tome V, p. 661—664.

zalische Sonette beibringt. Diese Sonette nun, welche in der Handschrift dem unbekannten Jacmes Mote d'Arles und den nur von Nostredame erwähnten Blacacet und Bertran de Lamanon zugeschrieben sind, stimmen in Form und Sprache so sehr mit den anerkannt falschen Fragmenten bei Nostradamus und mit den eigenen Gedichten dieses Chronisten überein, daß Meyer geneigt ist, Nostredame für den Verfasser derselben zu halten. Da die meisten der zweifelhaften provenzalischen Gedichte in Nostredames Biographien Sonette und Bruchstücke von solchen sind oder sein sollen und da nur Nostredame, der als Fälscher und kritikloser Abschreiber bekannt ist, diese Verse überliefert, darf man in der That wohl an der Echtheit dieser Producte zweifeln. Ob nun die fraglichen Stücke, speciell das Sonett des Guilhem des Amalries, von Jean de Nostredame selbst oder von einem seiner Zeitgenossen, z. B. von dem 1574 getöteten Michel de Nostredame[1], herrühre, verschlägt wenig; die Hauptsache bleibt, daß es an inneren und äußeren Gründen nicht fehlt, diese Gedichte für falsch zu erklären.

Untersuchung über die ältesten Sonette.

Italien ist also das Vaterland des Sonettes; das ist wissenschaftlich festgestellt. In der Litteratur der apenninischen Halbinsel haben wir demnach die Spuren der Entstehungs- und Entwickelungsgeschichte unserer Form zu suchen. Die italienische Litteraturgeschichte muß uns Antwort geben auf die zunächst liegenden Fragen: wo, wann und wie ist das Sonett entstanden? Die Lösung dieser Fragen ist von höchster Wichtigkeit, leider aber sehr schwierig und in mancher Beziehung überhaupt nicht möglich. Zunächst fehlen uns für die erste Entwickelungsepoche der italienischen Poesie irgendwelche theoretische oder historische Schriften jener Zeit, welche über die damals geltenden Regeln und Gesetze Aufschluß böten. Ferner ist uns die Masse jener frühesten dichterischen Erzeugnisse in der lingua del si nur unvollständig und so unzuverlässig überliefert, durch spätere Einschaltungen und

[1] cf. L. de Veyrières, Monographie du Sonnet. Paris 1869. I, p. 22.

Verbesserungen in ihrem ursprünglichen Aussehen so sehr verändert und in der Zuweisung an einzelne Dichter und Epochen so willkürlich verteilt, daß es schwer fällt, aus dem Chaos dieser Namen und Dichtungen ein klares Bild des Ganzen zu erhalten, geschweige denn, das Einzelne bis auf seinen Ursprung zurück zu verfolgen. So lange die kritisch-historische Sichtung des großen Materials nicht durchgeführt ist und Eigentum und chronologische Folge der einzelnen Dichter nicht fest bestimmt sind, werden Untersuchungen auf diesem Gebiet nicht nur äußerst mühevoll, sondern auch sehr undankbar bleiben. Eine neue Handschrift, ein nachträglich gefundenes anderes Datum können die Ergebnisse sorgfältiger Arbeiten wieder in Frage stellen. Vorsicht ist also hier mehr als je des Forschers Pflicht, sein Recht aber auch, auf Nachsicht des Lesers zu hoffen.

Die Sage nennt Lodovico della Vernaccia oder Pier delle Vigne als Erfinder des sonetto. Da von allen Dichtern, unter deren Erzeugnissen uns Sonette überliefert sind, sie die ältesten sind, mochte ein solcher Mythos sich leicht bilden. Wir werden später sehen, weshalb diese Berichte ins Reich der Fabel zu verweisen sind, selbst wenn wir aber zugeben könnten, das Sonett sei „erfunden“ worden, müßte dieser Ruhm den beiden eben genannten Dichtern streitig gemacht werden. Lange vor Lodovico della Vernaccia, der nach Quadrio ums Jahr 1200 in Urbino gelebt haben soll, und gar vor Pier delle Vigne, der 1249 starb, soll Folcacchiero dei Folcacchieri, der nach Nannucci um 1150 geboren wurde, sich in Sonetten versucht haben. Freilich wird von diesen Sonetten des Folcacchiero nur berichtet, zu Tage sind sie bis heute nicht gekommen. Gesetzt aber auch, dieselben hätten wirklich nicht existiert und der Dichter gehöre nach Curzio Mazis Untersuchung dem 13. und nicht dem 12. Jahrhundert an, so wäre noch immer die Frage, ob nicht einem anderen von den sechs Sonettisten der sicilianischen Schule der Vorrang gebühre.

Da uns die Überlieferung nur zu Widersprüchen und ins Ungewisse führt, bietet nur eine genaue Untersuchung der gesamten vordanteschen Sonettdichtung Aussicht auf klare Erkenntnis der Entstehung und Entwickelung unserer Form. Dies ist aber leider einstweilen nicht möglich, denn noch fehlt viel, daß das ganze Material in zuverlässigen Ausgaben geordnet vorläge. Da diese Untersuchung uns überdies von dem eigentlichen Gegenstand unserer

Arbeit allzuweit abführen würde, ist Beschränkung uns nicht bloß erlaubt, sondern geboten. An der Hand von Nannuccis allgemein zugänglichem Manuale und mit Benutzung älterer italienischer Poetiken und Sammelwerke wollen wir versuchen, Form und Gestaltung der frühesten sicher datierbaren Sonette zu bestimmen. Vielleicht geben diese Untersuchungen uns dann einen Fingerzeig zu der Lösung der noch wichtigeren und schwierigeren Frage über die Entstehung unserer Form.

Gehen wir von Dante, als dem bekanntesten der älteren italienischen Dichter, aus. Die Vita nuova und der Canzoniere enthalten eine ganze Reihe von Sonetten; es mögen ihrer etwa 30—40 sein, je nachdem einzelne apokryphe Gedichte weggelassen oder beigezählt werden. Das erste, was dem aufmerksamen Beobachter auffällt, ist, daß neben der Mehrzahl streng gebildeter Sonette sich unter dem Namen „sonetto" einige von der gewöhnlichen Sonettform abweichende Gedichte finden. Wie nun kommen diese Gedichte im 7. und 8. Kapitel der Vita nuova zu der Bezeichnung sonetto? Leider ist Dantes Buch „De vulgari eloquio" unvollendet, und gerade denjenigen Teil, welcher das sonetto und die ballata behandeln sollte, ist uns der große Dichter schuldig geblieben. Wir haben uns also anderswo nach der Erklärung für diese Thatsache umzusehen. Die Frage ist keineswegs gelöst, wenn man mit Biscioni einfach den betreffenden Gedichten den Namen sonetto abstreitet und an den beiden citierten Stellen „canzonetta" emendiert. Es wäre überhaupt des Verbesserns kein Ende, wenn man alle der modernen Form unähnlichen Sonette umtaufen wollte; die Handschriften haben viele Gedichte aufzuweisen, welche den Namen Sonett tragen, ohne mit der gewöhnlichen Form irgendwie übereinzustimmen. Als Beispiele erwähnen wir ein solches Gedicht des Dante an Lippo und eines des Dino Frescobaldi, welche sich in der Rivista di Filologia Romanza (I, p. 85) finden. Andere helfen sich, indem sie erklären, die Bezeichnung sonetto sei früher promiscue gebraucht worden. Beispiele dafür finden sie bei Redi (Edizione di Milano. 1809. I. p. 172), der Stellen aus Zucchero Bencivenni, Guittone d'Arezzo, Galeotto da Pisa anführt; ferner bei Ubaldini, der Giovanni degli Alfani citiert. Auch Diez führt einige Verse an, welche die Allgemeinheit des Ausdruckes „sonetto" bezeugen (Poeti del primo secolo dello lingua italiana. 1816. I, p. 124, 210, 528). Hier nur ein Beispiel aus Nannuccis

Manuale (I³, p. 234); Paganino sagt in der letzten von den fünf zehnzeiligen Strophen seiner Canzone „Gravosa dimoranza“:

> Dunqua, Sonetto fino,
> Contando in tuo latino — va in Fiorenza.

Selbst im 16. Jahrhundert findet sich das Wort sonetto noch in der allgemeinen Bedeutung Gedicht, Beweis dessen ein „Soneto Italiano di M. Buada Armazanico“, das sich unter den Widmungsgedichten zu Guy de la Gardes „Histoire et description du Phoenix“ (Paris 1550) findet. Ja es ist sogar sicher, daß auch die Bezeichnung für unsere Form in der ersten Zeit nicht feststand; Gaspary berichtet in seinem trefflichen Buch über die sicilianische Schule (p. 97), daß in der großen Liederhandschrift 3793 der Vaticana verschiedene Gesprächsonette „Tenzone“ überschrieben sind.

Die Behauptung, der Name sonetto sei ursprünglich eine allgemeine Bezeichnung gewesen, kann aber trotz ihrer Richtigkeit zur Erklärung der anormalen Danteschen Sonette wenig beitragen. Die Mehrzahl der Sonette Dantes ist regelrecht gebaut und die vornehmlich in Betracht kommenden Pseudosonette selbst im 7. und 8. Kapitel der Vita nuova zeigen in der Verszahl und in der Verteilung der Halbverse so völlige Übereinstimmung, daß man zum mindesten sich fragen muß, weshalb gerade mit dieser Form der Name sonetto verbunden sei. Manche ähnliche, einer kurzen Canzone gleichende Gedichte trugen ja schon zur Zeit Dantes den Namen „canzonetta“.

Die Lösung dieser Frage haben wir natürlich nur von den italienischen Poetiken zu erwarten. Trissino, dessen Lehrbuch der Poesie lange Zeit die größte Anerkennung fand, meldet in der That im letzten der dem Sonett gewidmeten Abschnitte seiner Poetica (quarta divisione) etwas über ältere Sonettarten, welche in der Zeit nach Petrarca sich nicht mehr finden. Da er aber selbst auf die genaueren Nachrichten eines älteren Autors verweist, ist es kürzer, wenn wir unsere Belehrung unmittelbar aus seiner Quelle schöpfen. Das von Trissino citierte Buch erschien 1509 zu Venedig, ist aber viel älteren Ursprunges, wie auch gleich am Anfang folgende Worte verkünden: „Incipit Summa Artis Ritimici Vulgaris dictaminis compoſita ab Antonio de Tempo. Judice Cive Paduano. Anno domini MCCCXXXII.“ Was 11 Jahre nach Dantes Tod als Regel galt, mochte wohl schon zu des Dichters Lebzeiten

gesetzmäßige Bedeutung besessen haben. Da überdies das Buch dem Sonett ganz besondere Aufmerksamkeit widmet und diesen Gegenstand erschöpfend zu behandeln scheint, dürfen wir es wohl ohne Scheu hier zur Erklärung beiziehen.

Welchen Aufschluß nun giebt uns das alte Werk: „Antonius de Tempo de | Ritimis vulgaribus. | videlicet de Sonetis: de | Balatis: de Cãtionibus | extẽſis: de Rotõdellis: de | Mãdrialib': de Seruẽte | ſijs: & de motib' cõfectis." | ? Zunächst den, daß man zur Zeit Dantes eine ganze Reihe verschiedener, von der gewöhnlichen Form mehr oder weniger abweichender Sonettarten kannte und daß man allen diesen, aus der ursprünglichen Form entstandenen neuen Strophengebilden den Namen sonetto ließ und sie höchstens durch ein charakterisierendes Beiwort auszeichnete. Nicht weniger als 16 Arten zählt der erste Abschnitt des Buches auf. Demnach gab es damals einen sonetus simplex, duplex, dimidiatus, caudatus, continuus, incatenatus, duodenarius, repetitus, retrogradus, semilitteratus, metricus, bilinguis, mutus septenarius, communis und retornellatus. Von diesen 16 Arten zeichnen sich drei dadurch aus, daß sie einige Verse mehr als das normale Sonett haben. Dahin gehören der sonetus duplex und caudatus, welche je 20 Verse zählen, und der sonetus retornellatus, welcher 15 oder 16 Zeilen hat. Andere Formen sind nach der Stellung und Anzahl der Reime benannt. So bezeichnet sonetus dimidiatus ein Sonett, dessen Quartette kreuzweise gereimt sind, im Gegensatz zu der umschlingenden Reimstellung des sonetus simplex. Unter sonetus continuus ist ein Sonett mit zwei durchgehenden Reimen verstanden. Von dem sonetto incatenato sagt Tempo: *„Incatenatus uocatur quia unus versus cum alio miscetur et incatenatur quo ad ritimos et consonantias in principio versuum et fine."* Ähnlich verhält es sich mit dem sonetus repetitus, wo die *„ultima dictio*[1] *ritimi consonanter repetitur in principio sequentis versus"*, im Gegensatz zum sonetto incatenato, wo nur die reimende Silbe jeweilen zu Beginn des folgenden Verses wieder aufgenommen wird. Auch die Wahl des Verses war früher freigestellt und es wurden daher auch Sonette in verschiedenen Versmaßen gebaut; solche aus 7—12füßigen Versen bestehende Sonette nennt Tempo soneti communes, ein bloß aus sieben Silben gebautes heißt er sonetus sep-

[1] Das Reimwort.

tenarius. Manche Bezeichnungen beziehen sich auch auf das Geschlecht des Reimes; dahin gehören die soneti duodenarij meri, d. h. Hendecasyllabensonette mit dreisilbigem Reime, ferner soneti duodenarij mixti, Sonette, in welchen weibliche und gleitende Reime abwechseln. Sonetti muti heißen solche, die bloß männliche Reime haben. Bloße Spielereien sind die soneti semilitterati, wo *„unus versus compilatur vulgariter et alius litteraliter“*, d. h. wo die Verse abwechselnd in italienischer und lateinischer Sprache gedichtet sind; ferner die soneti metrici, wo fremde und eigene Verse gemischt sind und die soneti bilingui, welche aus Versen in zwei verschiedenen lebenden Sprachen zusammengeflickt werden. Und gar die soneti retrogradi, die man von allen Seiten, von vorn und von hinten, von oben und von unten soll lesen können, ohne ihre Form und ihren Inhalt zu zerstören!

Die beiden fraglichen Sonette Dantes „O voi, che per la via d'Amor passate“ und „Morte villana, di pietà nemica“ sind nach Tempo demnach als „sonetti doppj“ zu bezeichnen. Die Erklärung, welche de Tempo zu dieser Form giebt, ist in ihrem barbarischen Latein so unklar, daß wir vorziehen, diejenige Trissinos herzusetzen, welche dasselbe in etwas bestimmterer Weise aussagt. Die Stelle lautet[1]: *„Altre sorti ancora di Sonetti usarono alcuni antiqui; nè quali interponendo dui dimetri per ciascuna basa, facevano esse divenire di senarj, e così interponendo ne le volte parimente uno, over dui dimetri per una, le facevano di quaternarj o di quinarj, e questi tali Sonetti chiamavano Sonetti doppj et accordavano le rime de i dimetri interposti con le rime di quel verso del quaternario, o del terzetto che gli era appresso. Ma quando i dimetri, o monometri, che si interponevano erano concordi fra se, e non a le rime de i quaternarj, allora si chiamavano Sonetti caudati.“* Zu dieser Definition Trissinos, welche uns über den Zusammenhang der Pseudosonette mit der üblichen

[1] Die Stelle lautet in freier Übersetzung: „Einige alte Dichter bedienten sich noch anderer Sonettarten, indem sie durch Einschiebung zweier Halbverse die Quartette zu sechszeiligen Strophen erweiterten und auf gleiche Weise, durch Einschaltung eines oder zweier Halbverse, die Terzette zu vier- oder fünfzeiligen Strophen machten. Und diese Sonette nannten sie Doppelsonette. Die eingeschobenen Halbverse reimten mit dem nächsten Verse des Quartetts oder Terzetts. Wenn aber die Halbverse, welche aus einem oder zwei Versfüßen bestanden, unter sich reimten und nicht mit den Versen des Sonettes, nannte man das Gedicht sonetto caudato.“

Sonettform völlig aufklärt, gehören zunächst einige Erläuterungen; sie betreffen die Terminologie der alten Poetiken. Schon Antonius de Tempo sagt vom Sonett: *„Dividitur in duas partes. S. in pedes et voltas. Nam prima pars communiter appellatur pedes. Secunda appellatur volte. Et prima subdividitur in octo versus: quorum communiter quilibet appellatur vnus pes. Sed duo primi appellantur vna copula . . . . . Secunda pars in sex versus subdividitur. Quorum tres primi appellantur vna volta . . . . .“* Trissino und die Theoretiker des Cinquecento behielten diese Einteilung bei, nur führte Trissino statt des zweideutigen „pedes“ für die Quartette den Namen „le base“ ein. Eine andere Bezeichnung brachte Antonio Minturno in seiner 1564 erschienenen Poetik[1]; er nennt die Quartette „la fronte“ und die Terzette „la sirima doppia“.

Die Entstehung der sonderbaren Sonette in der Vita nuova ist also sehr einfach und ihr Recht auf den Namen sonetto nicht zu bestreiten; man braucht nur die eingefügten Halbverse wegzudenken, um ein regelrechtes Sonett zu erhalten. Folgendes Schema, wo die Halbverse mit den Buchstaben über der Linie bezeichnet sind, wird das Gesagte am besten zur Anschauung bringen.

Schema des „sonetto“ im capo 7 der Vita nuova:

$$a^a b a^a b \mid a^a b a^a b \mid c d^d c \mid c d^d c \mid$$

Schema des „sonetto“ im capo 8 der Vita nuova:

$$a^a b b^b a \mid a^a b b^b a \mid c d^d c \mid c d^d c \mid$$

Die Zahl der Verse schwankt in solchen Sonetten natürlich je nach der Menge der eingeschobenen „septenarj“; so weiß Redi sogar von einem sonetto doppio zu berichten, das 27 Verse zählte. Derselbe Gelehrte giebt nach Angabe eines alten Manuscriptes den angeführten Danteschen Sonetten den Namen „sonetti rinterzati“, was Quadrio[2] jedoch bloß auf diejenigen Sonettarten angewandt

[1] L'Arte | Poetica | del Signor | ANTONIO | MINTURNO | Nella quale si contengono i precetti Eroici, Tragici, | Comici, Satirici e d'ogni altra Poesia: | Con la dottrina | Dei Sonetti, Canzoni e ogni sorte di Rime Toscana, dove | s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere. | E si dichiara a suoi luoghi tutto quel, che da Aristotele, Orazio, ed altri Autori Greci e Latini e stato scritto per ammaestramento de Poeti. Edizione Napoli 1725. p. 240 ff.

[2] Quadrio, Della Storia e della ragione d'ogni poesia. Milano 1742. II, 2, p. 53 ff.

wissen will, deren Terzinen je durch drei interpolierte Verse erweiterte sind. Beispiele von sonetti doppj und rinterzati finden sich außer bei Dante nach Redis Aussage bei Nocco di Cenni, Frediano da Pisa, Niccolo Soldanieri, Francesco di messer Simone Peruzzi, Fra Guittone, Geronimo Terramagnino, Pannuccio del Bagno.

Nach all dem bisher Gesagten kann es nicht zweifelhaft sein, daß die Bezeichnung „sonetto" in der ältesten Epoche der italienischen Litteraturgeschichte eine so bestimmte, unveränderliche Bedeutung noch nicht hatte wie heute. Diese Unsicherheit in der Bezeichnung blieb natürlich auch nicht ohne Einfluß auf die klare Anschauung der Form und die Erkenntniß ihres Wesens. Anderseits soll nicht geleugnet werden, daß die Form des modernen Sonettes sich bis in die ältesten Zeiten der italienischen Poesie hinauf verfolgen läßt und daß die Entwickelung derselben, wenn wir sie von den Schwankungen in der Bedeutung ihres Namens trennen, sich ziemlich klar erkennen läßt.

Gehen wir wieder von Dante aus! Die Vita nuova, deren Abfassung wir ganz allgemein in das letzte Decennium des 13. Jahrhunderts verlegen können, enthält 22 regelrechte Sonette. Welche Erscheinungen lassen sich an diesen Beispielen constatieren?

1. Die Mehrzahl derselben zeigen einen deutlichen Einschnitt zwischen den beiden Hauptteilen, den Quartetten und den Terzetten; nur zweimal finden wir die beiden Hälften durch das Satzgefüge miteinander verbunden.

2. In den Quartetten herrscht die Reimstellung | *abba* | *abba* | bedeutend vor (17mal); die kreuzweise Anordnung | *abab* | *abab* | findet sich nur fünfmal. Die Bezeichnung des Antonius de Tempo: „sonetus simplex sive consuetus" für die erste Art wird also durch das Beispiel des Dante gerechtfertigt.

3. Die Terzette haben meist drei Reime; auf 22 Sonette fallen nur drei, welche in den Terzetten bloß zwei Reime zeigen.

Es entsteht nun die Frage, ob diese Verhältnisse sich schon in den frühesten Sonetten finden, d. h. ob von jeher der Einschnitt zwischen Vers 8 und 9 als Regel gegolten, ob zu allen Zeiten in den Quartetten der umschlingende Reim den Vorzug erhalten habe, und ob die Terzette immer in der Mehrzahl dreireimig waren.

Die Frage, ob von alters her die Trennung der Quartette

und Terzette gesetzmäßige Geltung hatte, muß unbedingt bejaht werden. Die Verschleifung eines Satzes von einer Hälfte des Sonettes in die andere ist äußerst selten, und die beiden Teile werden sogar meist durch einen logischen Absatz scharf geschieden.

Schwieriger zu ergründen ist die Frage nach der Anordnung der Reime in den Quartetten. Aus der Untersuchung sämtlicher von Nannucci mitgeteilten Sonette aus dem ersten Jahrhundert der italienischen Litteratur erhellt, daß die kreuzweise Anordnung der Quartettreime: *abab* | *abab* ursprünglicher und älter ist als die umschlingende Stellung: *abba* | *abba*. Von den bei Nannucci angeführten Sonettisten haben der Sicilianer Jacopo da Lentino, der von Dante (Purg. 24) mit ihm genannte Bonaggiunta Urbiciani, der Bologneser Guido Guinicelli, ferner die Toscaner: Pannuccio dal Bagno, Meo Abbracciavacca, Chiaro Davanzati, Ubaldo Marco, Maestro Rinuccino, Maestro Migliore, Giovanni dall' Orto, Terino, Ser Pace Notajo, Rustico di Filippo durchweg die kreuzweise Anordnung der Reime in den Quartetten. Bei Loffo Bonaguidi, Guido Orlandi, Federigo dall' Ambra, Dante da Majano[1], Onesto Bolognese, Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti und Cino da Pistoja finden wir beide Stellungen, und zwar herrscht bei Loffo Bonaguidi, Guittone d'Arezzo und seinem Freund Onesto Bolognese die rima alternata: *abab* | *abab* vor, während die späteren, Guido Orlandi, Federigo dall' Ambra, Dante da Majano, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoja und Dante, die umschlingende Stellung vorziehen. Von einigen Dichtern, wie Folgore da San Gemignano, Dino Frescobaldi, Pucciarello di Fiorenza, Ottaviano degli Ubaldini, führt Nannucci bloß Beispiele mit umschlingendem Reim an, da aber spätere Dichter wie Cavalcanti noch beide Reimstellungen gebrauchen, dürfte dies leicht nur ein Zufall der Auswahl sein. Überhaupt sollen die Einzelergebnisse obiger Untersuchung mit Vorsicht aufgenommen werden, da sie sich nicht auf das vollständige Material gründen konnten.

So gehört z. B. Guittone d'Arezzo nach den Beispielen bei Nannucci zu denjenigen Dichtern, welche sich bloß der rima

[1] Dieser Dichter käme, falls sich die Untersuchung von Borgognoni (Dante da Majana. Ravenna 1882) bestätigt, außer Betracht.

chiusa (*abba*) bedienten, während ein Blick auf die alte, aber hierin reichere Sammlung von Giunta[1] uns zeigt, daß bei diesem Dichter beide Stellungen vorkommen und sogar die rima alternata häufiger ist. Deshalb ist denn auch bei Guittone das aus Nannucci gewonnene Resultat oben nicht berücksichtigt. Mag so im einzelnen sich noch mancherlei anders darstellen, so bleibt dennoch das Gesamtergebniß, daß die rima alternata in den Quartetten die ursprüngliche sei, zu Recht bestehen. Die von Monaci im Propugnatore (X, p. 335 ff.) publicierten Sonette des Codice Chigi bestätigen das Ergebniß unserer Untersuchung. Von den hier mitgeteilten Sonetten haben auch alle des Guido Guinicelli rima alternata, während bei Guido Cavalcanti auf 27 Sonette nur sieben mit dieser Reimart fallen. Guido Guinicelli starb im Jahre 1276, Guido Cavalcanti im Jahre 1300; während der dazwischen liegenden 24 Jahre muß sich die Wandlung in der Anordnung der Quartettreime vollzogen haben. Im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts scheint der Proceß besonders rasch vor sich gegangen zu sein, denn Guittone d'Arezzo, welcher 1294 starb, und sein Freund Onesto Bolognese bedienen sich, wie wir oben gesehen haben, vorzugsweise noch der alten rima alternata, während bei Dante, wie oben gezeigt wurde, die rima chiusa vorherrscht.

Es bleibt uns noch die dritte Frage, die nach der Zahl der Reime in den Terzetten, zu beantworten übrig. Leider führt hier die Untersuchung der von Nannucci gelieferten Beispiele nicht zu einem sicheren Resultat. Es scheint jedoch das zweireimige Terzett mit der Stellung *cdcdcd* älter zu sein als das dreireimige. Bei Jacopo da Lentino sind von sieben Sonetten vier mit zweireimigen Terzetten, drei mit dreireimigen beschlossen, während bei Guittone sich die Gegner gleichstehen und bei Guido Cavalcanti auf vier dreireimige nur ein zweireimiges trifft. Die einfachere Form scheint also auch hier die ursprüngliche zu sein.[2]

---

[1] Rime di diversi | antichi avtori | toscani in die | ci libri rac | colte. Am Schlusse des Buches: Stampata in Vinegia per Jo. Antonio, e Fratelli da Sabio. Nell anno Signore MDXXXII. fol. 91—103.

[2] Nachträglich erfahre ich von Herrn Leandro Biadene, der eine Schrift über das italienische Sonett vorbereitet, daß unter den Sonetten des 13. Jahrhunderts zwei Drittel zweireimige und nur ein Drittel dreireimige Terzette habe. Meine Vermutung ist also bestätigt.

Die Form des Sonettes ist also schon bei ihrem ersten Erscheinen im wesentlichen vollendet, und dringender als je wird die Frage, wie ist die Entstehung dieses kunstvollen Gebildes zu erklären. Das Einfachste ist natürlich, die Form durch den reinen Willküract eines dichterischen Genius erstehen zu lassen. Dies hat man früher auch zumeist gethan. Man suchte einen „Erfinder" für das Sonett und je nach den historischen und litterarischen Kenntnissen der Forscher fiel diese Ehre dem Pier delle Vigne, dem Lodovico della Vernaccia, dem Guittone d'Arezzo, ja selbst dem Petrarca zu. Die ältesten Sonette, welche jeweilen vorlagen, wurden als die absolut ersten betrachtet und den Dichtern, deren Namen sie trugen, der Ruhm, das Sonett erfunden zu haben, zugedacht. Diese Anschauung ist veraltet. Wir wissen, daß die großen poetischen Formen nicht Erfindungen eines Einzelnen, sondern Erzeugnisse des einer Gesamtheit eigenen Sprach-, Zeit- und Nationalgeistes sind. Wie die Formen und Wendungen der Syntax, so sind Strophen und Strophengebäude Schöpfung und Eigentum des nationalen Geistes. Daß die ersteren bei jedem Gliede der Gemeinschaft zur Erscheinung kommen, die letzteren das ausschließliche Besitztum Weniger, der Dichter, werden, verschlägt nichts gegen die Richtigkeit des Satzes. Ebensowenig der Gemeinplatz, daß doch „Einer" einst die Wendung zuerst gebraucht, die Weise zum erstenmal gesungen, die Form zum erstenmal gebildet haben müsse. Dieser „Eine" kann deshalb doch nicht als Erfinder bezeichnet werden. Denn das Werk war nicht die Schöpfung seines freien Willens, seines freien Geistes, sondern das Erzeugniß des ihn unbewußt leitenden, allen gemeinsamen Zeit- und Nationalgeistes. Er war nur das Mittel, durch welches sich dieser Genius offenbarte, und sein Name daher so bedeutungslos, daß er verscholl. Freilich, und dies hat nicht zum wenigsten den Sieg der modernen Anschauung erschwert, nicht alle Formen der Lyrik sind wirklich der Ausdruck nationaler Gedanken und Gefühle, manche sind in der That bloß „Erfindungen" der Dichter. Aber diese verschiedenen Formen lassen sich erkennen und unterscheiden an ihrer Lebensdauer. Die kunstreichen Weisen der Troubadours, die Töne der Minne- und Meistersinger sind verklungen, fortleben aber die Rondeaux, Romanzen, die Nibelungenstrophe und alle diejenigen Formen, welche einst als der wahrhafte, poetische Ausdruck des Volksgeistes entstanden sind. Zu

diesen Formen gehört vor allem auch das Sonett. Die Frische und Kraft, welche ihm heute, nach einem schicksalsreichen, mehr als halbtausendjährigem Leben, noch innewohnt, bezeugt dies aufs beste.

Hypothesen über die Entstehung des Sonettes.

Einer der ersten, die es versuchten, das Sonett nicht als Erfindung eines Einzelnen, sondern als gesetzmäßig entstandenes Erzeugniß des nationalen poetischen Geistes zu erklären, war Karl Witte. Einer ganz aus den Bestrebungen der romantischen Schule hervorgehenden Sammlung von Sonetten[1] hatte er 1825 außer einer Anzahl solcher Gedichte auch eine Abhandlung „Über den Ursprung der Sonettenform" beigegeben, obwohl, wie er selbst gesteht, er „zu einer historischen Begründung bedeutende Thatsachen nicht" an die Hand zu geben wußte. Zunächst wendet sich der junge Historiker gegen die verbreitete Meinung, Fra Guittone d'Arezzo sei der Erfinder des Sonettes, indem er auf die älteren Sonette des Pier delle Vigne und Lodovico della Vernaccia hinweist und vor allem, indem er energisch betont, daß solche dichterische Formen nicht erfunden werden, sondern sich allmählich und unbewußt erzeugen. An dem italienischen Ursprung des Sonettes hält Witte fest und erklärt sich seine Entstehung folgendermaßen: Aus den kirchlichen Wechselgesängen war die Canzone entstanden, indem die kurzen Zeilen sich zu regelmäßigen Hendecasyllaben erweiterten. Die einzelnen Strophen bildeten zu Zeiten ein Reimsystem, viel häufiger aber zwei voneinander unabhängige. Besonders mannigfaltig verflochten sich die Reime bei den Italienern, bis sie zuletzt zu der wunderbar künstlichen Zusammensetzung Petrarcascher Canzonen gelangten. Nun aber war der Reim für das seiner bedürftige Ohr, vorzüglich wenn er alternierte, durch die Verlängerung zu Hendecasyllaben allzusehr in den Hintergrund getreten, und man verlangte einen frappanteren Nachklang. Dieser schlich sich anfänglich, ohne die Form zu ändern, als Mittelreim in die Zeilen ein (cf. z. B. Onesto Bolognese: *„Si m'ancide il partir doloroso"*). Späterhin rissen sich diese Mittel-

[1] Hundert Sonette | von | Eugen Baron von Vaerst | und | zwei Freunden. | Breslau | 1825 bei A. Gosohorsky. p. XXV—XXXVI.

reime (rithimorum repercussio oder Echo, wie sie Dante nennt: Vulg. Eloq. II, 12, 13) los, und bildeten selbständige Zeilen, die dann auch wieder für sich ähnliche Reime erzeugten (cf. Dante: *„Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato"*). Durch das Anwachsen dieser neuen Zeilen zu Hendecasyllaben entstanden die mannigfaltigsten Reimverschlingungen und aus ihnen ist dann Ballata und Sonett hervorgegangen. Witte leitet also die Quartette aus der ersten Hälfte der Canzonenstrophe ab, und zwar wie folgt: Aus *abab* wird durch Mittelreime[1] und daraus entstehende neue Verse: *abβaαbβ*. Fügt man, um die in den Teilen der ersten Strophenhälfte notwendig erforderte Gleichheit der Reime herzustellen, noch ein *a* hinzu, so hat man das übliche Schema der Sonettquartette. Die Terzinen leitet er ab, indem er in der Formel *fccdd* zwischen die beiden Schlagreime sich einen Reim auf *f* einschleichen läßt, wodurch *fccfdd* entstehen würde. Ansprechender ist die Vermutung, daß die Sonettenterzette aus dem Schluß der provenzalischen Canzone (der italienischen tornata) herzuleiten seien, da derselbe oft die nämliche Reimstellung aufweise (Peire Vidal: Raynouard III, p. 321; Arnaud de Marveil III, p. 215). Als Beweis für seine Hypothese führt Witte drei Thatsachen an: 1. Daß die älteren Canzonen in der Struktur ihrer Strophen unmittelbar an die Sonettform streifen, wie z. B. Guido delle Colonnes: *„Amor che lungamente m'hai menato* (Valeriani I, p. 181) mit der Reimstellung: *abbβaαbbabccdδff*, und die bekannte sonettartige Canzone im capo 28 der Vita nuova. Ferner weist er auf die gleichartige Einteilung der Canzonenstrophe und des Sonettes in zwei Hälften mit gleichen Unterabteilungen (cf. Dante, Donne ch'avete intelletto d'Amore: *abbc | abbc ‖ cdd | cff |*). 2. Als zweiten Grund für seine Annahme betrachtet er es, daß die Ähnlichkeit zwischen Sonett und Canzone, nachdem das erstere selbständig ausgebildet war, sorgfältig vermieden wurde, so daß z. B. seit Petrarca die zweite Hälfte der Canzonenstrophe immer nur ein einziges ungeteiltes Reimgebäude bildete (sirima) und Schlagreime in der ersten Hälfte selten mehr gebraucht wurden. 3. Zuletzt gedenkt Witte der „fortgesetzten Verzierung des Sonettes nach der Weise seines Ursprunges, d. h. durch Mittelreime, und dann durch kürzere Zeilen" (cf. Valeriani I, 381, 389, 467;

[1] Dieselben werden durch griechische Buchstaben bezeichnet.

II, 53, 99, 432, 433), und glaubt darin einen Beweis für die Richtigkeit seiner Entstehungshypothese finden zu dürfen.

Kritiklos und ohne weitere Beweise beizubringen, schließt sich dieser Ansicht Wittes der Sprachforscher L. G. Blanc an in seiner „Grammatik der italienischen Sprache".[1] Aus Blanc hat später Adolf Ebert die Wittesche Hypothese aufgenommen, und in seinem „Handbuch der italienischen Nationallitteratur"[2] das Sonett als aus der Canzonenstrophe entsprungen bezeichnet. Alles, was gegen Witte vorzubringen ist, gilt daher auch gegen Blanc und Ebert.

Wittes Vermutung, das Sonett sei aus der Canzonenstrophe entstanden, stützt sich zunächst auf den, von ihm freilich nicht erwiesenen Satz, die alternierende Stellung der Reime in den Sonettquartetten sei die weniger charakteristische und die weniger ursprüngliche Form. Diese Annahme, wir haben es oben gesehen, ist unrichtig; die alternierende Stellung der Quartettreime ist ohne Zweifel die ältere und ursprüngliche. Damit fällt die stärkste Stütze der Witteschen Hypothese. Auf die von ihm bezeichnete Weise konnten wohl aus einer einfachen, kreuzweise gereimten Canzonenstrophe schließlich zwei Quartette mit rima chiusa entstehen, niemals aber zwei Quartette mit rima alternata. Die Mittelreime und späteren Halbverse mußten ja notwendig mit dem Reime des vorhergehenden Verses zusammenstimmen und erzeugten also stets „Schlagreime", solche aber finden in den Quartetten mit rima alternata natürlich keinen Platz. Wie aber soll man die Sonettquartette aus der Canzonenstrophe ableiten, wenn sie in ihrer ursprünglichen Gestalt sich zu dieser nicht in Beziehung setzen lassen? Außerdem kann man aber gegen Wittes Hypothese noch mancherlei Entgegnungen vorbringen. Vor allem ist zu bedenken, daß die Entstehung des Sonettes auf dem von Witte angegebenen Wege keineswegs rasch vor sich gehen konnte, sondern sicherlich geraume Zeit in Anspruch nehmen mußte, daß also das Sonett erst einige Zeit nach dem Erscheinen der Canzone in der Litteratur auftreten konnte. Dies aber steht in vollem Widerspruch zu der historischen Thatsache, daß Sonett und Canzone gleichzeitig in der italienischen Litteratur auftauchen und daß schon unter den frühesten italienischen Dichtern, denen der sogenannten sici-

[1] Halle 1844. p. 770. [2] 2. Ausgabe. 1864. p. 6.

lianischen Schule, es Sonettisten gab, wie Notaro Giacomo da Lentino, Mazzeo da Messina, Filippo da Messina, Pier delle Vigne. Darnach müßte man die Entstehung des Sonettes in die Periode vor dem Wirken der sicilianischen Schule verlegen, damals aber gab es weder eine italienische Kunstpoesie, noch gar eine Canzonenform, aus der es sich hätte entwickeln können. Auch die von Witte beigebrachten Beispiele sonettartiger Canzonenstrophen haben wenig Wert; sie waren zu vereinzelt, um das Prototyp für eine neue Form abzugeben. Was Witte über die spätere absichtliche Auseinanderhaltung der Canzonenstrophe und des Sonettes sagt, ist weder ganz richtig, noch irgendwie beweisend. Überdies fallen Thatsachen der späteren Entwickelung nur wenig ins Gewicht, wo die unter ganz verschiedenen Verhältnissen vor sich gegangene Entstehung zu erklären ist. Auch die spätere Verzierung des Sonettes durch Binnenreim (rimalmezzo) und die Entstehung der sonetti doppj und rinterzati können nicht als Beweis gelten für die Annahme, das Sonett sei aus der Canzonenstrophe entstanden. Wäre doch in diesem Falle die Entwickelung des Sonettes eine rückschreitende, da es sich nur aus der Canzonenstrophe entwickelt und frei gemacht hätte, um später auf demselben Wege ihr wieder ähnlich zu werden. Die Wittesche Ansicht ist also unhaltbar, sie wird durch die Thatsachen widerlegt.

Nur eine Bemerkung des später so berühmt gewordenen Historikers dürfen wir ohne Scheu annehmen, den Hinweis auf die Ähnlichkeit in der Structur des Sonettes und der Canzonenstrophe. Die Zweiteiligkeit der beiden Formen wird uns nicht nur durch die Beispiele der frühesten Dichter, sondern auch durch die Ausführungen der ältesten Theoretiker bestätigt (cf. Dante, Vulg. Eloq. II, c. 10). Die Bezeichnungen der einzelnen Teile als piedi und volte oder fronte und sirima sind beiden Formen schon in der ältesten Zeit gemein. Von einer Dreiteiligkeit der Sonettform, wie sie W. Wackernagel und neuere Forscher behaupten, wissen die alten Poetiken nichts. Dante und Antonius de Tempo sprechen nur von einer Zerteilung des Sonettes in zwei Hälften, die beiden Quartette und die beiden Terzette. Alle anderen Abschnitte, so z. B. derjenige zwischen den beiden Quartetten, sind untergeordnet und von den Theoretikern nur teilweise oder erst in späterer Zeit als berechtigt anerkannt worden.

Damit verliert W. Wackernagels Ansicht, das sonetto sei

unter deutschem Einfluß entstanden, seine beste Stütze. Auch die übrigen Beweismittel, welche der große Germanist zuerst in einer Abhandlung seiner „Altfranzösischen Lieder und Leiche“[1], später in seiner „Geschichte der deutschen Litteratur“[2] beibringt, vermögen seine Hypothese nicht zu retten. Der Spruch mangelt der provenzalischen Poesie keineswegs; er heißt hier „cobla esparsa“ und ist wie im Deutschen Gemeinbesitz aller Dichter, d. h. die Erfindung einer neuen Form ist bei der cobla esparsa nicht erforderlich, sondern es steht jedem Dichter die Wiederholung einer der typischen Spruchformen frei. Auch die übrigen Thatsachen, mit welchen Wackernagel eine nähere Verwandtschaft zwischen der deutschen und der italienischen, als zwischen dieser und der provenzalischen Litteratur beweisen will, sind mit großer Vorsicht aufzunehmen und ehe das gesamte Material der mittelalterlichen Lyrik vorliegt, nicht zu entscheiden.

Daß die Sprüche des Meisters Stolle, welcher zur Zeit Rudolfs von Habsburg dichtete, keinen Einfluß auf die Entstehung der Sonettform haben konnten, ist schon aus chronologischen Gründen gewiß. Immerhin verdienen die kulturhistorisch zum Teil sehr interessanten Sprüche Stolles hier eine Erwähnung, da sie das einzige Erzeugniß der mittelhochdeutschen Lyrik sind, das mit dem sonetto füglich verglichen werden darf. Die Sprüche Stolles bestehen aus 14 Versen, von denen gewöhnlich die ersten acht die Stollen, die sechs letzten den Abgesang bilden. Die Reimstellung ist bei den von Christoph Heinrich Müller 1785[3] mitgeteilten 27 Sprüchen meist: *aabc ddbc efefgg*. Daß Stolles Alementton dem italienischen sonetto nachgeahmt sei, scheint nicht wahrscheinlich, da in der Reimordnung sich sonst wohl auch Reminiscenzen an die fremde Form finden würden.

Nicht glücklicher als Wackernagel ist Bartsch in seinem Versuch, die Entstehung des Sonettes zu erklären. In seinem 1857 erschienenen Aufsatz[4] „Der Strophenbau in der deutschen Lyrik“ läßt er das Sonett durch Verdoppelung aus der siebenzeiligen

[1] Basel 1846. cf. p. 238 ff.: Die altdeutsche Lyrik und die altitalienische.

[2] I², p. 320 ff. § 73.

[3] Sammlung Deutscher Gedichte aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert. Zweyter Band. p. 146—150 (nach dem Tristan).

[4] Germania II, p. 257—298.

Strophe hervorgehen. Diese Strophe nämlich erscheint ihm als „Grundlage aller lyrischen Strophen", weil in ihr sich das Gesetz der Dreiteiligkeit zum erstenmal in schöner Symmetrie ausdrückt. Dieses Gesetz aber herrscht nach Bartsch auch im Sonett, ist sogar auf die logische Entwickelung des Gedankens übertragen, und nur insofern mag, nach ihm, die Ansicht Wackernagels von einer Einwirkung der deutschen Lyrik auf die Entstehung der Form berechtigt sein. Abgesehen von der Dreiteiligkeit, welche wir für das Sonett bereits zurückgewiesen haben, bietet diese mechanische Ableitung mehrfach Schwierigkeiten. Zunächst sollten siebenzeilige italienische Strophen nachgewiesen werden können, aus denen sich Einteilung und Reimstellung der frühesten italienischen Sonette entwickeln ließe. Dies scheint nicht möglich zu sein, wenigstens hat Bartsch es nicht gethan. Auch die Art und Weise der Verdoppelung ist nicht ganz klar und einfach; die Verdoppelung sämtlicher sieben Verse auf einmal würde im Sonett einen Abschnitt beim siebenten Verse verlangen, was bekanntlich nicht der Fall ist, die successive Verdoppelung der einzelnen Teile dieser siebenzeiligen Urstrophe dagegen erscheint allzu künstlich und würde, zumal nach dem von Bartsch angegebenen Reimschema: *ab ba ccc*, niemals die bei den ältesten Sonetten übliche Reimstellung erzeugen. Einreimige Terzette kennt die Sonettdichtung der frühen Zeit nicht. Überhaupt scheint die Ableitung einer mehrstrophigen und zwar aus verschiedenartigen Teilen zusammengesetzten Gedichtform aus einer einfachen Strophe unzulässig. Der zum Wesen der Form gehörende Unterschied zwischen Quartetten und Terzetten kann ja auf diese Weise nicht begründet werden. Auf die von Bartsch angenommene Art kann wohl eine sonettähnlich reimende Strophe von 14 Versen entstehen, schwerlich aber das aus je zwei Quartetten und Terzetten zusammengesetzte Sonett. Zwei so heterogene Bestandteile wie die Quartette und Terzette des Sonettes lassen sich nur mit Mühe als Erzeugnisse ein und derselben Quelle betrachten. Das Sonett ist nicht eine Strophe, sondern ein aus verschiedenartigen Teilen gebildetes Strophengebäude, und ein solches läßt sich nicht durch bloße Multiplication aus einer Urform ableiten.

Der nächste in der Reihe der Sonetterklärer ist Adolf Mussaffia. Der berühmte Wiener Romanist bringt in dieser Frage freilich nichts wesentlich Neues bei und begnügt sich mit einem

Hinweis auf die Dreiteiligkeit des Sonettes. Schon 1864 hatte er in der italienischen Zeitschrift „Borghini“[1] erklärt: *„Anche il sonetto non è ch'una stanza tripartita: i due quadernarii rispondono ai due piedi, i sei versi delle terzine formano la sirima.“* Diese Anschauung brachte er später bei der Besprechung[2] alter Sonette von neuem vor, freilich ohne ihr die bis heute fehlenden Beweise beizufügen und in einer Recension[3] des Bologneser Neudruckes von DE TEMPOS Poetik kam er ebenfalls darauf zurück, diesmal speciell mit Berufung auf den alten Theoretiker. Wie letzteres möglich sei, ist nach dem Wortlaute der alten Ausgabe DE TEMPOS von 1517 unerfindlich, da der Paduaner Richter ausdrücklich sagt: *„Dividitur in duas partes, scilicet in pedes et voltas.“* Überdies ist zu bemerken, daß TEMPO von einer Teilung der pedes in zwei Quartette nichts weiß, sondern die erste Hälfte des Sonettes in vier copulae, die sechs letzten Verse, die Terzinen, dagegen, welche nach MUSSAFIA[4] „strettamente collegate fra loro“ sind und ein Ganzes, die sirima, bilden, in zwei Teile, die voltae, zerlegt. Diese Anschauung finden wir auch bei anderen italienischen Theoretikern der älteren Zeit; so vor allem bei MINTURNO, der das Sonett abteilt in die „fronte“ und die „sirima doppia“. Diese Ansicht stimmt auch besser zu der anerkannten Thatsache, daß die Terzette von jeher als der freier gestaltete, die Quartette als der strenger gebaute Teil des Sonettes galten. Die Zerteilung der sechs letzten Verse ist überdies besonders wichtig, auch wenn man mit TRISSINO die acht ersten ebenfalls in zwei Hälften zerlegt, weil dadurch die Annahme, die beiden Quartette entsprechen den Stollen und die Verse 9—14 dem Abgesang, unmöglich gemacht wird. Damit soll nicht gesagt sein, daß dreiteilige Sonette überhaupt nicht vorkommen, finden sich doch auch bei DANTE einige der Art, sondern nur betont werden, daß die Form nach Ursprung und Wesen zweiteilig ist und daß Abteilungen der beiden Hälften, sowohl der Quartette als der Terzette, immer nur von untergeordneter Bedeutung und von geringerem Gewicht sind.

Die geistvollste, dem Sachverhalt am besten angepaßte Hypo-

[1] „Borghini“, Giornale di filologia e di lettera italiane, compilato da P. FANFANI. II, p. 211.

[2] Sitzungsberichte der k. k. Akademie. Band LXXVI, p. 379—388.

[3] Jahrbuch für rom. u. engl. Litteratur. Vol. XI, p. 396—405.

[4] Sitzungsberichte. p. 380.

these über die Entstehung des Sonettes hat in neuerer Zeit Alessandro d'Ancona aufgestellt. In seinem köstlichen Buche „La poesia popolare italiana“[1] sucht er nicht nur die ballata und die ottava rima, sondern auch das sonetto aus den Formen der alten, jedenfalls zu Zeiten der sicilianischen Schule schon bestehenden Volkspoesie abzuleiten. Die Grundform der volkstümlichen Dichtung der Italiener ist die vierzeilige Strophe. Dieser tetrastico, so erklärt d'Ancona, wurde in Sicilien durch Anfügung eines zweiten zur achtzeiligen Strophe erweitert, in der Toscana dagegen durch die ripresa, eine höchstens zwei Verse umfassende Wiederholung des im letzten Verse Enthaltenen, zu einer sechszeiligen Strophe umgewandelt. So entstanden Formen wie die sicilianische ottava: *abab abab*, der toscanische rispetto: *ab ab ab*. Das Sonett nun, so fährt d'Ancona im 10. Capitel seines Buches weiter, ist für den, der richtig zu sehen versteht, nichts anderes als die Vereinigung (l'accozzamento) zweier Vierzeilen nach Art der sicilianischen Ottava und eines „esastico“, d. h. einer Sechszeile ohne die, bald üblich gewordenen, Schlagreime (rime baciate). Und zwar trat der rispetto an die ottava in dem nämlichen Sinne wie früher an den tetrastico die ripresa getreten war, d. h. in dem Sinne eines erweiternden, zugleich aber auch bedeutsamen und energischen Abschlusses. Ebenso entwickelt sich die gewöhnliche sicilianische ottava in Folge Ersetzung der zwei letzten Verse durch ein Reimpaar zu der fester gefügten ottava rima der Kunstpoesie. Die letztgenannte Art des Abschlusses, durch ein Reimpaar, will übrigens d'Ancona auch in der coda erblicken, mit welcher viele Sonette des 14. Jahrhunderts versehen sind; die beiden Verse erscheinen ihm wie ein letztes und festes Siegel, das der Zusammensetzung von 14 Versen aufgedrückt wird, wie einst der ottava.

D'Anconas Hypothese hat vor der Erklärung Bartschs den Vorzug einer sicheren Grundlage, vor derjenigen Wittes und seiner Nachfolger den Vorteil größerer Einfachheit und, in chronologischer Beziehung, auch leichterer Möglichkeit voraus. Den Verfechtern der Dreiteiligkeit gegenüber vertritt d'Ancona die dem Wesen der Form angemessenere Anschauung.

[1] La poesia popolare italiana. Studj di Alessandro d'Ancona. Livorno 1878.

Über die Entstehung des Sonettes.

Von allen bis heute aufgestellten Hypothesen erscheint also diejenige Alessandro d'Anconas als die wahrscheinlichste. Mit einigen näheren Begründungen und Modificationen dürfen wir dieselbe annehmen. Die hohe formale Vollendung, in der das Sonett schon bei seinem ersten Auftreten in der Litteratur erscheint, hatte natürlich den Scharfsinn der Erklärer von jeher gereizt. Die gelehrte Welt sah sich hier einem Wunder gegenübergestellt, das durch seine feste Geschlossenheit Einblicke in seine Entstehung hartnäckig verweigerte. Wie Pallas Athene dem Haupte des Zeus, so schien das Sonett in voller Ausbildung und Schönheit dem Born italienischer Poesie entstiegen zu sein. Naturgemäß war diese Erklärung nie, naturwidrig aber mußte sie einer Zeit erscheinen, welche gelernt hatte, selbst das vollendetste Kunstwerk des Kosmos als ein Erzeugniß der Entwickelung aus geringen Anfängen zu begreifen. Unserm Jahrhundert war es daher vorbehalten, auch die ersten Versuche in einer genetischen Erklärung des Sonettes zu machen. Frischen Mutes versuchte sich Witte an der Lösung des Rätsels, aber seine Annahme, welche kühn auf die Ableitung mehrerer Formen aus einer Urform hinarbeitete, erwies sich als unhaltbar. Ebenso erging es, wir haben es gesehen, den anderen Forschern. Die Lösung der beiden Hauptfragen: „Welches ist die Form, aus der sich das Sonett entwickelte", und „Wie ist diese Entwickelung vor sich gegangen", mit steter Rücksicht auf die Chronologie und die historischen Thatsachen, gelang keinem der Erklärer bis auf Alessandro d'Ancona. Die Urform des Sonettes konnte, wie wir gezeigt haben, nur auf italienischem Boden gefunden werden; sie konnte ferner, das geht aus den früher erwähnten chronologischen Verhältnissen hervor, spätestens in der frühesten Zeit der italienischen Kunstdichtung gesucht werden. Was lag näher, als unter den Formen der italienischen Volksdichtung, welche vor der Kunstpoesie bestanden haben mußte und bestanden hatte, nach einer Primordialform des Sonettes zu forschen. Sie fand sich nicht, wohl aber traf d'Ancona auf Formen, welche sich mit den beiden Teilen des Sonettes in ihrer ältesten Gestalt so nahe berührten, daß die verwandtschaftlichen Beziehungen nicht

zu verkennen waren. Vor allem war mit der Annahme D'Anconas die Ursprünglichkeit der rima alternata in den Quartetten erklärt. Die Kunstpoesie des Mittelalters liebt diesen Reim nicht sonderlich und zieht umschlingende Stellung (*abba*), Reimfolgen (*abc abc*) und Reimpaare (*aa bb*) vor; dagegen hat die Volksdichtung von jeher den Wechselreim besessen, und sein Vorkommen in den ältesten Sonetten kann uns die Abkunft der Quartette vom volkstümlichen tetrastico oder besser noch von der sicilianischen ottava nur bestätigen. Auch die Ableitung der Sonettenterzette aus dem rispetto bietet keine Schwierigkeiten. Wir erinnern uns, gefunden zu haben, daß die Terzette früher zumeist bloß zweireimig waren; dasselbe ist mit dem rispetto der Fall, der anfänglich ein einfacher esastico ohne abschließendes Reimpaar war, so daß die Entstehung der ersteren aus dem letzteren also leicht faßlich ist. Die Urform des Sonettes wäre demnach:

abababab : cdcdcd,

d. h. eine Zusammensetzung der sicilianischen ottava und des toscanischen rispetto. Welche Kraft nun diese beiden verschiedenartigen Bestandteile mit einander vereinigte und für immer zusammenfesselte, ist schwer zu sagen. Im allgemeinen mag die Ansicht D'Anconas, wonach die Sechszeile zum bedeutsamen und zugleich energischen Abschluß des Ganzen gebildet war, wohl festgehalten werden. Nach den Gesetzen der Proportion war für die ottava in der That ein anderer Abschluß als ein sechszeiliger kaum möglich; damit war das einfachste und schönste Verhältniß zwischen Auf- und Abgesang hergestellt. Daneben hat aber vielleicht auch die Mode, jedem selbständigen Gedicht eine besondere, kürzere Schlußstrophe anzuhängen, auf die Zusammenfügung der ottava und des rispetto ihren Einfluß geübt. Sollte die bekannte achtzeilige Strophe den Charakter eines selbständigen und in sich abgeschlossenen Gedichtes erhalten, so durfte ihr auch die tornata nicht fehlen. So mag denn als eine Art Geleit — auch der frühe epistolarische Gebrauch des Sonettes deutet darauf hin — die Sechszeile an die ottava getreten sein; jedenfalls wurden im 13. und 14. Jahrhundert die Terzette oft als „envoi" gebraucht.[1]

[1] cf. Crescimbeni, L'Istoria della Volgar Poesia. Roma 1714. p. 22: „. . . . *ne' primi tempi si fatto componimento (il sonetto) più ch'altro era impiegato in vece di lettera missiva.*"

Daß in einer Epoche größter Künstlichkeit, wie es das erste Jahrhundert der italienischen Poesie war, die Form sich nicht in ihrer ursprünglichen Einfachheit erhalten konnte, ist leicht begreiflich. Dem verwöhnten und von der entarteten Troubadourpoesie verdorbenen Geschmacke des 13. Jahrhunderts war das sonetto in seiner ersten Gestalt zu schmucklos, zu volksmäßig. Wenn es in die Reihe der italienischen Kunstformen aufgenommen werden sollte, mußte es veredelt und kunstvoller gestaltet werden. Und dies geschah denn auch. Die italienischen Dichter konnten sich die bequeme Form, welche ihnen Tenzone und cobla esparsa[1] ersetzte, nicht entgehen lassen. Es wurden alle möglichen Künste an die Form verschwendet, um sie „schulgerecht" und „hoffähig" zu machen; Beweis dessen die verschiedenen künstlichen Abarten des Sonettes, die uns DE TEMPO aufführt. Vor allem sind diesem Bestreben auch die sonetti doppj und rinterzati zuzuschreiben. Indem man ihren Umfang vergrößerte und die zu überwindenden Schwierigkeiten vermehrte, glaubte man die Form eines gelehrten Dichters würdiger zu machen; stand doch noch zu DANTES Zeit das Sonett tief unter der Canzone in der Wertschätzung der Künstler.[2] In langsamer, ein volles Jahrhundert dauernder Entwickelung wurde das Sonett aus einer volkstümlichen Strophe zu einer strengen Kunstform verwandelt. Diese Verwandlung zeigt sich natürlich vor allem in der Anwendung und Verteilung des Reimes, dem höchsten und vornehmsten Kunstmittel der mittelalterlichen gelehrten Poesie. Unter dem Einfluß der damaligen Kunstdichtung, sei es nun der provenzalischen selbst oder der jungen italienischen, wurde die einfache Stellung *abababab* durch die ausgesuchte und schwierigere Verflechtung *abba abba* ersetzt. Gerade so mag unter der Einwirkung der eben aus dem Ritornell entstandenen Terzine, in die sechs letzten Verse des sonetto ein dritter Reim eingedrungen sein. Damit war die Form dem Volkstümlichen entrückt und für die höheren Zwecke der damaligen Philosophie-Poesie geadelt, ihre Entwickelung aber war damit noch keineswegs beschlossen. Die äußerlichen Veränderungen in der Stellung und Zahl der Reime blieben nicht ohne Nachwirkung auf

[1] cf. TOBLERS Recension über GASPARY, Die sicilianische Schule. Jenaische Litteraturzeitung 1878. p. 669.

[2] cf. GASPARY a. a. O. p. 133.

die innere Gestaltung und Einteilung der Form. Im Hinblick auf die Structur der Canzonenstrophe, welcher das Sonett durch den umschlingenden Reim der Quartette näher gerückt worden war, wurde wahrscheinlich der Einschnitt zwischen den beiden Quartetten angebracht, so daß dieselben nun den piedi der Canzone entsprachen. Die Zerteilung des esastico in zwei Terzette kann von der Einführung des dritten Reimes herrühren und später auch auf die zweireimigen Sechsversler übertragen worden sein. Sehr einleuchtend ist auch die Ansicht Biadenes, der die Zerlegung der letzten Sonetthälfte in zwei gleiche Teile auf das Gesetz der Symmetrie zurückführt und darin eine Analogiebildung zu der Zerteilung der ersten Sonetthälfte sieht.

So entwickelte sich also allmählich aus dem einfachen, volkstümlichen Lied:

a b a b a b a b : c d c d c d

die kunstvolle, reichgegliederte Form:

a b b a | a b b a : c d e | c d e.

Des Gesanges und der musikalischen Begleitung, welche es früher wohl dem Volke vertraut gemacht hatten, war das Sonett unter den Händen der gelehrten Dichter verlustig gegangen, wurde aber dafür mit künstlichen und wohllautenden Reimverschlingungen ausgeziert. Aus einem Liede zum Singen wurde es immer mehr ein Gedicht zum Lesen. Wie jene Dichter ihre innerste, leidenschaftliche, südliche Natur den gesellschaftlichen und litterarischen Überlieferungen der „gaye science“ unterwarfen und ihre sinnlich glühende Liebe in die dunkeln Floskeln einer philosophischen Schulsprache und die engen Schranken überkünstlicher metrischer Gesetze einzwängten, so erging es auch dem Sonett. Der Gedanke wurde durch die Künstlichkeit der Reimstellung in seiner freien Bewegung gehemmt und durch die feste Einteilung sogar zu einer ganz bestimmten, immer wiederkehrenden Gestaltung gezwungen. Das Sonett wurde nach und nach zur Formel, in welche der allherrschende Verstand die Regungen des Herzens bannte und verhüllte. Der Charakter des Didaktischen prägte sich der Form ganz entschieden auf. Aber dies war eben der Vorzug des Sonettes, daß es immer noch soviel von seinem früheren rein lyrischen Wesen beibehalten hatte, daß selbst die leisesten Anklänge wirklicher

Empfindung in seiner Form vernehmbar waren, während sie unter dem großen Pomp der Canzone ungehört geblieben wären. Gaspary hat schon die Bemerkung gemacht, daß selbst bei gelehrten Schuldichtern, wie Guido Guinicelli und Onesto von Bologna, die Sonette freier und moderner sind als die Canzonen. Dasselbe zeigt sich bei Dante und Petrarca. Die nationale Form eignete sich selbst in ihrer künstlichen Beschränkung besser zum Ausdruck der wirklichen Empfindungen als die fremden Strophengebilde. Ja es fand sogar eine Art Rückwirkung der Form auf den Dichter statt, wodurch das Sonett vor der steifen Grandezza der Canzone bewahrt wurde. Unter der künstlichen Hülle des Sonettes vermochte die Nation immer den warmen Pulsschlag der Natur durchzufühlen.

Das Sonett stellt sich demnach, wenn wir die Volksdichtung als unbewußte, die Kunstpoesie als absichtliche Widerspiegelung der menschlichen Seelenwelt betrachten, als die wundersamste Verbindung von Natur und Kunst dar. Wir dürfen es als die vollendetste Schöpfung jener mittelalterlichen Poesie fassen, von der schon Gervinus bemerkte, sie sei ein Erzeugniß von Kopf und Herz. Wie keine andere Form war in der That das Sonett fähig, diese heterogenen Elemente gleichmäßig zu fassen und zum sinnlichen Ausdruck zu bringen. Die scholastische Weisheit und die mystische Vergeistigung alles Irdischen, welche den Ausdruck der Empfindung mildern und verhüllen, den Ausbruch der Leidenschaft ganz unterdrücken sollte, fand an der äußeren Künstlichkeit und der inneren Gesetzmäßigkeit des Sonettes treffliche Bundesgenossen. Anderseits war wohl keine der alten Formen dem mühsam nach Aussprache ringenden Individualismus jener Poesie angemessener, als das mit seinen Anfängen im Volksgeiste wurzelnde Sonett.

Über Wesen und weitere Entwickelung des italienischen Sonettes.

Bei der Entstehung des modernen Sonettes waren also zwei sehr verschiedene Factoren thätig: die Volksdichtung, welche die Grundlage des Ganzen lieferte und die organische Form bestimmte, die Kunstpoesie, welche das angefangene Werk reicher schmückte

und gliederte. Aus dieser Vereinigung zweier heterogener Elemente erklärt sich uns die andauernde Beliebtheit der Form. Dem Mittelalter und der späteren Romantik gefiel sie wegen des Reichtums und der Künstlichkeit ihrer Reime, den Poeten der Renaissance gewann sie durch die Schönheit und Symmetrie ihres architektonischen Aufbaues. Den ersteren war sie heilig als Erbe der Troubadourpoesie, die letzteren erinnerte sie an die vornehme Haltung des griechischen Epigrammes. Nur ein Zeitalter verhielt sich durchaus abweichend gegen das Sonett: die Zeit der Aufklärung, denn für sie war ja der Begriff „schöne Form" gleichbedeutend geworden mit „conventioneller Beschränkung". Wir dürfen uns also nicht wundern, daß im 18. Jahrhundert das Sonett bei allen Völkern in Verachtung sinkt und der Vergessenheit anheimzufallen droht; dieses Loos war im Wesen und den Vorzügen unserer Form begründet.

Daß unter den eben dargelegten Verhältnissen das Sonett in den verschiedenen Epochen nicht den gleichen Charakter behielt, ist selbstverständlich. Das Sonett Petrarcas unterscheidet sich sehr wesentlich vom Sonett der Hochrenaissance. Je nach dem Geschmacke der Zeit und der Individualität des Dichters verändert auch diese, scheinbar starrste aller Formen, ihre Physiognomie. Einen besonders eigenartigen und neuen Ausdruck erhielt das Sonett im 16. Jahrhundert. Die Theoretiker dieser Zeit, welche glaubten für jede Erscheinung der Nationallitteratur ein Vorbild oder Analogon im Altertum suchen zu müssen, waren bei der Besprechung des Sonettes in Verlegenheit. Weder bei den Alten, noch in den Poetiken der Humanisten vermochten sie eine Form zu finden, welche Dasein und Berechtigung des sonetto sanctioniert hätte. Sie halfen sich endlich dadurch, daß sie das Sonett zum modernen Nachfolger des Epigrammes machten und stillschweigend die Gesetze des letzteren auf das erstere übertrugen. Obwohl nun, wie z. B. aus Minturnos Poetik (1564) zu ersehen ist, nicht alle Theoretiker diesen Vergleich passend fanden, blieb er doch nicht ohne erheblichen Einfluß auf die Entwickelung des Sonettes. Zumal, als es nicht mehr das griechische Epigramm war, mit dem man das Sonett verglich, sondern dasjenige Martials. Da wurde der althergebrachte Einschnitt zwischen den Quartetten und Terzetten verschärft und das Verhältniß der beiden Teile zu einander zum Gegensatz zugespitzt. Wie im Epigramm Erwartung

und Aufschluß, so standen sich im Sonett bald Quartette und Terzette gegenüber. Dies zeigt sich bei den meisten Dichtern aus der zweiten Hälfte des 16. und aus dem 17. Jahrhundert ganz deutlich; viele Sonette jener Zeit sind nichts als erweiterte, kunstvoll gereimte Epigramme. Das Sonett dieser Dichter bietet nicht mehr die künstlerische Darstellung eines Gefühles oder Gedankens, welche in den Terzetten harmonisch ausklingt, es dient in seinem größeren Teil nur noch zur Erregung einer künstlichen Spannung, welche in dem oder den letzten Versen mit einem mehr oder minder geistreichen Einfall, einem „concetto", einer „pointe" befriedigt werden soll. Man vergleiche nur Petrarca und Marini! Die ursprünglichen Proportionen sind zerstört und die Form hat einen wesentlich anderen Charakter angenommen.

Aber nicht nur in der Form zeigte sich der verderbliche Einfluß jener verkehrten Theorie, welche das Sonett zu einem modernen Epigramm machte. Wie in der Blütezeit der Humanistenpoesie das Epigramm die Universalform für poetische Ergüsse aller Art gewesen war und ebenso oft zur Aussprache tiefer, religiöser Empfindung wie zur drastischen Vorführung obscöner Witze, zur pompösen Lobhudelei, wie zur giftigen Schmähung gedient hatte, so wurde im Laufe des 16., besonders aber im 17. Jahrhundert das Sonett eine wahre „Form für Alles". Es wurde ein Gefäß, in dem die Dichter mit gleichem Eifer und demselben Erfolg Gutes und Schlechtes, Schönes und Unschönes, Erhabenes und Gemeines darboten. Neben den herrlichen religiösen Sonetten der Vittoria Colonna weist die italienische Sonettdichtung des 16. Jahrhunderts die berüchtigten sonetti lussuriosi des Pietro Aretino auf! Außer den Liebes-, Widmungs- und Briefsonetten kannte man schon im 16. Jahrhundert die religiösen und politischen Sonette. Dazu kamen noch im Laufe desselben Säculums die sonetti pastorali, maritimi, satirici, polifemici, ditirambici und pedantesci. Sogar epische Stoffe wurden in Sonetten oder Sonettreihen behandelt; von Ferrante Carrafa erzählt Crescimbeni[1] er sei der erste gewesen, der es versucht habe, ein heroisches Gedicht in Sonetten statt in Octaven zu schreiben. Kurz, die Dichter handelten in Sonetten de omnibus rebus et quibusdam aliis und

[1] L'istoria della volgar poesia da Giovan. Mario Crescimbeni. Roma 1714. p. 136.

dies benahm der Form so sehr den eigentümlichen Charakter, daß man sich bald veranlaßt sah, durch äußerliche Veränderungen den Sonetten wenigstens einiger Gattungen den Stempel der Eigenart aufzudrücken. Man kehrte zum Brauch Antonio da Tempos zurück und zog die verschiedenen Spielarten der Sonettform, welche durch Petrarcas Mustersonette in Vergessenheit geraten waren, wieder zu Ehren. So wurde die, schon bei da Tempo erwähnte, im 15. Jahrhundert von Burchiello gepflegte, Abart des sonetto ritornellato zu Beginn des 16. Jahrhunderts unter dem Namen sonetto burlesco wieder in Schwang gebracht, aber nun auf die Gedichte komischen und grotesken Inhalts beschränkt. Durch ein Anhängsel, welches die schönen Proportionen des sonetto zerstörte, hofften die Verfasser scherzhaft ausgelassener Dichtungen die charakterlos gewordenene Form doch zum wahren Abbild ihrer burlesken Poesie zu machen. Andere versuchten ihrem Sonett durch eigentümliche Reimstellung und schwierige Reimkünste ein besonderes Gepräge oder höheres Interesse zu verleihen.

Es wäre ungehörig, alle diese Abarten hier aufzählen zu wollen; nur einige der interessantesten, auch für die deutsche Sonettgeschichte beachtenswerten Erscheinungen aus der italienischen Sonettbildung des 16. und 17. Jahrhunderts sollen erwähnt werden. Über die anderen Spielereien mag der Leser die Poetiken jener Epochen nachschlagen, insbesondere ein darauf bezügliches Werk des spanischen Theologen Caramuello de Lobkowitz (1606—1682), auf welches schon der Jesuit Francesco Quadrio (1695—1756) in seinem großen Sammelwerke, „Della storia e della ragione d'ogni poesia", verweist.[1] Besondere Berühmtheit erlangte die, schon von Petrarca versuchte, von Annibale Caro und Torquato Tasso weiter ausgebildete und in der zweiten Hälfte des Cinquecento von der Sieneser Academia degli Intronati zur höchsten Vollendung gebrachte, corona di sonetti; der Sonettenkranz aus vierzehn gewöhnlichen und einem Meistersonett ist eine Erfindung der gelehrten Schöngeister von Siena. Als Curiosität verdienen ferner Erwähnung die beiden lateinischen Sonette in Hexametern bei Steffano Guazzo in den „dialoghi piacevoli vom Jahre 1586.[2] Auch dieses Kunststück hat diesseits der Alpen einen Nachahmer gefunden, und zwar keinen geringeren als Hugo

[1] I, p. 233. [2] Ausgabe von 1604. p. 239 ff.

Grotius, der die Ausgabe des Seneca von dem englischen Philologen Farnabius mit einem gereimten, freilich nicht hexametrischen, lateinischen Sonett begleitete. Grossen Anklang fanden die, angeblich von Carlo Enrico di Sanmartino 1684 erfundenen, in Wahrheit aber schon bei Cino da Pistoja (1270—1337) vorkommenden Sonette in achtsilbigen Versen. Man gab ihnen den Namen „sonetti Anacreontici". Von den Sonett-Centones, von den sonetti acrostici, incatenati, isolettici und so manchen anderen schweigen wir!

Diese Abarten, von denen die meisten ihr Dasein nur der gänzlichen Entartung des poetischen Geschmackes verdankten, förderten die Beliebtheit der Form natürlich wenig. Gefallen konnten sie zumeist nur denjenigen Poeten, welche die Ärmlichkeit ihrer Gedanken unter kostbaren Reimen zu verbergen suchten. Bei wahrhaft dichterisch angelegten Menschen durften diese Spielereien auf Beifall nicht rechnen, sie brachten vielmehr die Sonettform geradezu in Verruf. Wo hervorragendere Dichter sich noch des Sonettes bedienten, da geschah es nur, um die Abfälle ihres Geistes und Witzes zu verwerten. So kam denn schließlich das Sonett selbst in seiner Heimat in Mißachtung. Als Beweis dafür erwähnen wir bloß die Besprechung des Sonettes in der von Benedetto Menzini (1646—1704) in Terzinen abgefaßten arte poetica. Die Schwierigkeiten sind viel stärker hervorgehoben als die Schönheiten des Sonettes und die Form wird mehr als Kunststück denn als Kunstwerk betrachtet. Ja, Menzini nennt das Sonett sogar geradezu das scheußliche Bett des Prokrustes und warnt alle Dichter vor der mühseligen Arbeit des Sonettdichtens. Manches in den Ausführungen Menzinis erinnert an die berühmte Stelle im zweiten Gesang von Boileaus art poétique.

Daß aber nicht nur der Theoretiker des Sonettes, sondern auch die italienischen Sonettisten unter dem Einfluß der französischen Sonettdichtung standen, lehrt der flüchtigste Blick auf die Litteratur des endenden 16. und des 17. Jahrhunderts. Die Wendung des Sonettes zum Epigrammatischen ist sicher zum Teil auf die Einwirkung der französischen Sonettenpoesie zurückzuführen, und auch für manche der oben genannten Neuerungen dürfte man die Anregung in Frankreich zu suchen haben. Schon im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts wurde die französische Sonettdichtung maßgebend für die Sonettisten der übrigen Littera-

turen. Durch französischen Einfluß wurde das Sonett bei verschiedenen Völkern diesseits der Alpen heimisch; wo die Einführung unmittelbar durch die Nachahmung der italienischen Poesie erfolgt war, da trug die Machtstellung der französischen Litteratur wenigstens viel zur endgültigen Einbürgerung bei. Dies ist z. B. beim deutschen Sonett der Fall. Es ist daher durchaus angemessen, in diesen einleitenden Capiteln auch einen kurzen Abriß der französischen Sonettgeschichte zu geben.

Grundzüge der Geschichte des Sonettes in Frankreich.

Als den Einführer des Sonettes in Frankreich bezeichnet man gewöhnlich Joachim du Bellay. Das ist nicht richtig, wenn auch zugegeben werden muß, daß es seine 1549 erschienenen Sonette waren, welche der fremden Form in Frankreich Freunde erwarben. Er selbst bekennt, von Jacques Peletier du Mans (1517—1582) zu seinen Versuchen im Sonett angeregt worden zu sein, und bezeichnet in derselben Vorrede zur „Olive“ den Mélin de Saint-Gelais (1491—1558) als den ersten französischen Sonettdichter. Aber auch diesem kann der Ruhm, das französische Sonett begründet zu haben, nicht mit voller Sicherheit erteilt werden. Es sind uns nämlich auch von Clément Marot (1497—1544) einige Sonette erhalten, darunter eines vom Jahre 1529. Es wäre nun zu untersuchen, ob die 1547 publicierten Sonette des Mélin de Saint-Gelais noch älter seien. Die französischen Forscher behaupten es, ohne indessen gewichtige Gründe für ihre Ansicht anführen zu können. Der Umstand, daß bei Clément Marot in den Terzetten die Reime bereits in der später bei den Franzosen beliebten Stellung *ccdeed* angeordnet seien, während Saint Gelais sich noch strenger an das italienische Schema: *cde*, *cde* halte, beweist wenig für die Priorität des letzteren. Die Sonettisten der Plejade hielten sich alle anfänglich an das italienische Schema und als sie die Stellung *ccdeed* adoptierten, war schon ein Decennium seit Marots Tod verflossen. Die Thatsachen, daß sowohl Marot als auch die Sonettendichter der Plejade sich einer vom italienischen Usus abweichenden Reimstellung in den Terzetten

bedienten, können daher gar nicht in Beziehung zueinander gebracht werden. Jedenfalls wurden die Sonette Clément Marots früher bekannt als diejenigen Mélin de Saint-Gelais', dessen Gedichte erst drei Jahre nach dem Tode Marots erschienen. Wir dürfen somit Clément Marot als den eigentlichen Einführer des Sonettes in Frankreich betrachten. Auf ihn folgten dann mit Versuchen Mélin de Saint-Gelais und Jacques Peletier du Mans und endlich als der wahre Begründer der französischen Sonettdichtung Joachim du Bellay. Dieser letztere verschaffte durch seine „Olive", eine Sammlung von 50 Sonetten auf seine Geliebte Viole, welche im Jahre 1549 [das Privilegium ist sogar vom 20. März 1548] erschien, der Sonettform in Frankreich zahlreiche Verehrer und gab durch sein Werk Veranlassung zu einer ungeheueren Masse petrarchisierender Liebessonette. Keiner der Dichter, welche sich du Bellay und Ronsard anschlossen, mochte in der sonettirenden Verherrlichung seiner Schönen zurückbleiben. So schrieb Pontus de Thyard seine „Erreurs amoureuses pour Pasithée", Antoine de Baïf seine „sonnets pour Francine", Olivier de Magny seine „Castianire", Amadis Jamin seine „Ariane" und „Artémise", Estienne Pasquier seine „Sonnets d'Amours", Jacques Tahureau seine „Admirée", Claude de Butet seine „Amalthée", Jacques Grévin seine „Olympe", Pierre le Loyer seine „Flore", Philippe Desportes seine „Hippolyte", seine „Diane", seine „Cléonice"; von einer Unmasse anderer Sonettisten nicht zu sprechen. Die Mehrzahl dieser Sonettsammlungen ist völlig wertlos. Interesse beanspruchen noch heute die verschiedenen Sonettcyclen Ronsards: die „Amours pour Cassandre", „Marie" und „Hélène", sowie die späteren Sonette du Bellays: die „Regrets" und die „Antiquitez de Rome". Erwähnung verdient auch die Thatsache, daß bereits im Jahre 1555 eine vollständige Übersetzung des Petrarca erschien; als Übersetzer nannte sich „Vasquin Philieul de Carpentras".[1]

Aus der Betrachtung dieser Unzahl französischer Sonette ergeben sich folgende für die Entwickelungsgeschichte der Form wichtige Thatsachen. 1. Die Sonette Clément Marots, Mélin de Saint-Gelais',

[1] Toutes les euvres vulgaires de François Petrarque. Contenant quatre livres de M. D. Laure d'Avignon Sa Maistresse, Iadis parluy composez en langage Thuscan, et mis en François par Vasquin Philieul de Carpentras. 8°. Avignon, Bontomme 1555.

Peletiers du Mans' waren alle in zehnsilbigen Versen abgefaßt. Auch du Bellay behielt dieses Versmaß, welches dem Hendecasyllabus der Italiener am nächsten kam, lange Zeit bei. Um die Mitte der fünfziger Jahre aber zeigen sich bei ihm Sonette in Alexandrinern und in den 1558 gedruckten „Regrets" ist dieser Vers beinahe ebenso alleinherrschend wie es der Zehnsilbler in den Sonetten der „Olive" gewesen war. Dasselbe Verhältniß zeigt sich unter den Sonetten Pierre Ronsards. Seine ersten, Cassandre gewidmeten und im Jahre 1552 unter dem Titel „Amours" veröffentlichten, Sonette sind in zehnsilbigen Versen abgefaßt, seine „Amours de Marie" hingegen, vom Jahre 1557, welche später das zweite Buch der „Amours" bildeten[1], und die „Sonnets pour Hélène" sind zumeist in Alexandrinern gedichtet. Wir können somit den Anfang dieser, für das Sonett überaus bedeutsamen, Neuerung in die Mitte der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts setzen. Die Einführung des „heroischen" Verses in das Sonett wurde auch deshalb wichtig, weil damit der Form auch andere Gebiete als das der erotischen Poesie erschlossen waren. 2. Aber nicht nur der Vers, auch die Reimstellung des französischen Sonettes wurde noch im ersten Decennium der neuen Schule festgestellt. Längere Zeit ahmten die französischen Dichter willkürlich bald die eine, bald die andere der in Italien gebäuchlichen Reimordnungen nach. Besonders große Freiheit herrschte in Bezug auf die Reime der Terzette. Nach und nach aber bildete sich darüber eine gewisse Tradition und das, bei Petrarca nicht gebräuchliche, Schema *abba* | *abba* | *ccd* | *eed* erhielt den Vorzug. Wie der Alexandriner so wurde auch diese Reimstellung ein Wahrzeichen des französischen Sonettes und seines Einflusses. Ein besonderes Merkmal des französischen Sonettes ist ferner die, im 17. Jahrhundert zum Gesetz gewordene Abwechslung männlicher und weiblicher Reime. Da die deutschen Sonettisten des 17. Jahrhunderts auch darin ihre französischen Collegen nachgeahmt haben, darf diese Thatsache nicht übergangen werden. 3. Noch größere Bedeutung als die ebengenannten Neuerungen erlangte für die Entwickelung des Sonettes die allmähliche Epigrammatisierung der Form und die damit verbundene Anwendung des Sonettes für andere Stoffe als bisher. Beides wurde durch die Einführung des Alexandriners mächtig gefördert.

[1] Ausgabe von 1572. Tome I.

Wie man die Wahl des Alexandriners für das Sonett dem Ronsard zuschrieb, so führte man die epigrammatische Gestaltung der Form auf du Bellay zurück. Ob mit Recht, wäre noch zu untersuchen; hier möge als Beleg für die Thatsächlichkeit der Behauptung eine Stelle aus Vauquelin de la Fresnaye Platz finden[1]:

„. . . Ronsard reprenant du Sonnet la mesure
Fist nostre langue aussi n'estre plus tant obscure
Et deslors à l'enui fut des François repris
L'interest du vieux son que l'Itale avoit pris.
Et du Bellay quitant ceste amoureuse flame,
Premier fist le Sonnet sentir son Epigramme:
Capable le rendant, comme on void, de pouvoir,
Tout plaisant argument en ses vers recevoir."

Diese Stelle aus der um 1575 gedichteten Poetik des normanischen Dichters beansprucht deshalb besonderes Interesse, weil sie uns zeigt, daß schon die Dichter des 16. Jahrhunderts der ewigen Liebessonette müde waren und die allgemeinere Verwendung der Form als einen Fortschritt betrachteten. Dem war auch in That so. Während die dem Petrarca und einigen eleganten Cinquecentisten wie Annibale Caro, Tasso u. a. nachgeahmten Liebessonette immer fader und langweiliger wurden, errang die Form auf dem Gebiete der religiösen, patriotischen und politischen Poesie schöne Erfolge. Ja, auf einzelnen dieser Gebiete wurde das Sonett sogar populär. Wir erinnern an die kraftvollen, 1568 als echtes Volksbuch anonym erschienenen Sonette: „La complainte de France"[2], welche in edler Weise die Leiden des durch Bürger- und Religionskriege zerrissenen Landes schildern. Auch der trefflichen Sonette in der Satyre Ménippée muß hier gedacht werden. Weniger bedeutend, aber ebenso beliebt war das religiöse Sonett; hier sei der „Sonnets spirituels" von Jacques de Billy[3] aus den Jahren 1573 und 1578 und von Anne de Marquets Erwähnung gethan. Hier finde auch die Bemerkung Platz, daß im Jahre 1614 die Mitglieder des Puy von Rouen an Stelle des veralteten Rondeaus das Sonett als Form eines der Preisgedichte bestimmten.

[1] Les diverses poésies du Sieur de la Fresnaie Vauquelin. Caen 1605. p. 21.

[2] Wieder abgedruckt bei Montaiglon, Recueil de poésies françoises des XVe & XVI. siècles. V, p. 34 ff.

[3] cf. Du Verdier, Bibliothèque française. Édition de 1773. II, p. 266.

Diese Thatsache zeugt nicht nur für das religiöse Sonett, sondern auch für die weite Verbreitung der Form. Selbst die Puys, diese letzten Zufluchtsstätten der vorronsardischen Poesie, erschlossen sich also dem Sonett!

Darf man die Erweiterung des Wirkungskreises als einen Fortschritt betrachten, so wird man dagegen in dem Auftauchen und der raschen Zunahme zahlreicher Sonettabarten nur ein Hemmniß für die natürliche Entwickelung der Form erblicken können. Schon die Begründer der französischen Sonettdichtung hatten sich darin gefallen, mitunter die von ihnen eingeführte Form als Probestück für Vers- und Reimkünsteleien zu gebrauchen. Für das „sonnet rapporté" führt Estienne Pasquier[1] Beispiele aus du Bellay (Olive) und aus Jodelle an, ebenso wird man bereits bei du Bellay ein „sonnet serpentin" finden. Sonnets retournés soll nach Pasquier[2] Remy Belleau verfaßt haben. Auch ein- und zweireimige Sonette findet man schon frühe, ein Beispiel der ersten Art liefert uns Claude Expilly;[3] auf den zwei Reimen „vie" und „mort" bewegt sich ein religiöses Sonett du Bellays.[4] Damit ist aber die Zahl der Abarten noch lange nicht erschöpft; wir nennen beispielsweise noch das sonnet double, demi-sonnet, sonnet boiteux, sonnet acrostiche, sonnet lozangé u. a. m. Auch das dialogisierte Sonett war bereits bekannt; das von Olivier de Magny (starb um 1560) gedichtete und von Orlandus Lassus in Musik gesetzte Dialogsonett zwischen Charon und dem Poeten war sogar sehr beliebt. Daß es allen diesen Spielereien nicht an Bewunderern und Nachahmern fehlte, beweist uns die Thatsache, daß noch im 17. Jahrhundert in Deutschland manche derselben nachgebildet wurden.

Viel verderblicher als diese immerhin nur vereinzelt auftretenden Geschmacklosigkeiten wurde für die Entwickelung des französischen Sonettes die Mode der „sonnets licencieux, libertins oder irréguliers". Die Unregelmäßigkeit bestand vornehmlich darin, daß das zweite Quartett eigene Reime hatte. Die neue Abart kam um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts in Schwang

---

[1] Recherches de la France. Livre VII, chap. 15. Édition 1621. p. 667.
[2] a. a. O. p. 670.
[3] Du Verdier, Bibliothèque française. Édition 1773. I, p. 342.
[4] cf. Pasquier, Recherches de la France. VII, 13. Édition 1621, p. 658.

und da sich Malherbe auch darin versuchte[1] und sogar zu ihren Gunsten sich aussprach, wurde sie bald beliebter als die wahre Sonettform. Racan (1589—1670), Maynard (1582—1646) und ähnliche Modepoeten aus der Zeit Louis' XIII. und Richelieus bedienten sich dieser gesetzmäßig geschützten Unform mit Vorliebe. Sie halfen viel dazu, die Sonettform überhaupt in Verruf zu bringen und es ist vielleicht mehr als Zufall, daß das von Molière so arg verspottete Sonett des Oronte gerade ein „sonnet licencieux" ist. Aber nicht nur die schlechten Sonettisten, auch die besseren Sonettdichter trugen dazu bei, ihrer Zeit die Freude am Sonett zu verderben. Sie machten von den Schwierigkeiten der Form so viel Aufhebens und verbreiteten ihre galanten Verse mit so großem Geräusch, daß man den Widerwillen, den kräftigere Geister wie Molière gegen eine solche Modeform empfanden, sehr wohl begreift. Ein ergötzliches Bild der damaligen Sonettkunst und ihrer salonfähigen Jünger bietet die bekannte Fehde der „Jobelins" und „Uraniens". Sie wurde im Jahre 1638 ausgefochten, auf dem glatten Boden der Pariser Salons und in den parfümierten Boudoirs schöngeistelnder Damen. Voiture (1598—1648), der galante Poet des hôtel de Rambouillet, hatte ein zärtliches Sonett an seine Uranie gerichtet und um dieselbe Zeit wurde auch ein Sonett Benserades (1612—1691), des höfischen Balletdichters, bekannt, worin er die Leiden Hiobs mit einer graciösen Wendung zum Maßstab seiner Liebesschmerzen macht. Welchem dieser Gedichte nun der Preis zuzuerkennen sei, darüber stritt sich Hof und Stadt. In zwei feindlichen Lagern standen sich die Schöngeister gegenüber und suchten durch Parodieen und Spottverse für ihren Dichter und sein Werk den Sieg zu erringen. Der ganze Krieg erscheint uns heute, da wir höchstens fragen könnten, welches der Gedichte weniger schlecht sei, als eine große Lächerlichkeit. Damals indessen verschmähte es der ernste J. L. Balzac (1594—1654) nicht, der Geschichtsschreiber dieses albernen Handels zu werden; seine Abhandlung über diesen litterarischen Kampf umfaßt nicht weniger als vierzehn Druckseiten in Folio.[2]

Waren hier zwei Sonette Gegenstand eines litterarischen ziem-

[1] cf. Oeuvres complètes de Malherbe, Recueillies et annotées par M. L. Lalanne. I, p. 104, 126, 192, 244.

[2] Les oeuvres de Monsieur de Balzac. Tome II. Paris 1665, p. 580—594.

lich harmlosen Streites, so wurde dagegen in der berühmten „affaire des sonnets“ die Form zur Waffe in dem erbitterten Kampfe, den Racines und Pradons Freunde gegen einander ausfochten. Es ist bekannt, daß die Aufführung der Phaedra von Racine im Januar 1677 und die gleichzeitige Darstellung der Tragödie „Phèdre et Hippolyte“ von Pradon den Anlaß zu diesem Sonettenkrieg gab. Die Actenstücke dieses Federkrieges zeigen uns das Sonett voll und ganz als das, was es bis zur Zeit der Aufklärung geblieben ist: als Epigramm. Es ersetzte den aus der Mode gekommenen Dizain, der im 16. Jahrhundert laut Sibillet[1] als das Epigramm der Franzosen betrachtet wurde. Die „affaire des sonnets“ ist das letzte bedeutsame Ereigniß in der Geschichte des älteren französischen Sonettes.

Die Form, welche im 16. Jahrhundert ihre erste Blütezeit gehabt hatte, unter Henri IV. und Louis XIII. sich über alle Gebiete der lyrischen Poesie, von der Burleske bis zum religiösen Gedicht, zu verbreiten vermochte, sodann wenigstens ihrer äußeren Zierlichkeit wegen bewundert wurde, verlor unter Louis XIV. alle Bedeutung und diente nur noch zum Ausdruck witziger, bald ernster, bald scherzhafter Einfälle. Sie endete ihr Dasein im Dienste der galanten Boudoirpoesie. Als die Revolution kam, war sie bereits vergessen; erst die romantische Schule des 19. Jahrhunderts, voran Sainte Beuve, hat das französische Sonett wieder zu neuem Leben erweckt.

Die Anfänge der deutschen Sonettdichtung.

1556—1616.

Das 16. Jahrhundert zeigt sowohl auf dem Gebiete der religiösen und socialen Anschauungen, als in dem ganzen Umkreis des künstlerischen und litterarischen Lebens den vollsten Gegensatz zum Mittelalter. Es beschließt, zumal in Deutschland, eine

[1] Art poeti | que françois. | Pour l'instruction des ieunes stu | dieux, & encore peu avancez | en la Poésie Françoise. | etc. Paris 1573. p. 101—104.

seit dem 14. Jahrhundert sich vorbereitende Entwickelung. Im Mittelalter hatte der Besitz der materiellen, äußeren und der inneren, geistigen Macht, d. h. der Bildung, dem Adel und dem Klerus die Herrschaft über das gesamte politische, sociale, religiöse und litterarische Leben gegeben. Jede Fortentwickelung auf diesen Gebieten mußte sich im engen Bann dieser privilegierten Stände vollziehen und wurde in Richtung und Ziel von diesen einseitigen Verhältnissen bestimmt. Erst als mit dem Aufblühen der Städte, dem Hinschwinden der Adelsmacht und der Entartung der Geistlichkeit allmählich der Schwerpunkt des politischen Lebens von den Ritterburgen in die Städtemauern, der des geistigen Lebens aus der Klosterzelle in die Schreiberstuben und städtischen Collegia verrückt wurde, gewannen auch Kunst und Litteratur Boden zu freierer Entwickelung. Die Litteratur wurde von den engen Fesseln der bisherigen Standesherrschaft befreit und zum Ausdruck der geistigen und materiellen Interessen des ganzen Volkes, der Nation, befähigt. Die deutsche Litteratur, bisher nur ein unselbständiges Glied der großen feudal-katholischen Litteratur des Mittelalters, bildete sich nach und nach zu einem selbständigen Organismus um und wurde wirkliche Nationallitteratur.

Dieser Proceß der Umwandlung beginnt im 14. Jahrhundert. Am stärksten und schnellsten vollzieht er sich in der zweiten Hälfte des 15. Säculums. Er endigt im 16. Jahrhundert mit der Zersetzung oder Verknöcherung der Form, einer argen Verwirrung der prosodischen Gesetze und dem bedeutsamen Hervortreten einer langsam gereiften, lebenskräftigen Prosa.

Im Gegensatz zu anderen Litteraturen beginnt also die Entwickelung der deutschen Nationallitteratur mit einem Aufblühen der Prosa. Diese Anomalie erklärt sich aus den sprachgeschichtlichen Verhältnissen, sowie aus dem Zusammenhang des Reformationswerkes mit der scholastisch-mystischen Speculation, dem plötzlichen und gewaltsamen Ausbruch des offenen religiösen Zwiespaltes und der lebhaften Erörterung aller dadurch aufgeworfenen Fragen. Jene Zeit des Kampfes fand nicht Muße zur Pflege der Kunstpoesie. Die Formen des Mittelalters waren verwildert oder erstarrt und unfähig, den ungeheueren Inhalt einer neuen Welt- und Lebensanschauung in sich aufzunehmen. Zur Erzeugung eigener, adäquater Kunstformen vermochte man bei dem gewaltigen Drängen der Gedanken nicht zu kommen, und in eine entlehnte, fremde

Form hätte sich das durch und durch deutsche Geistesleben der Reformation nie fassen lassen.

Während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts herrschte in Folge dessen die Prosa vor, die nationale Kunstpoesie zeigte sich nur in wenigen, bescheidenen Ansätzen. Dagegen gedieh die Volksdichtung in dieser sturmvollen, regellosen Zeit zur schönsten Blüte. Sie allein zeigte sich fähig, dem nach Freiheit ringenden Geiste der Zeit wahren, wenn auch oft rohen und schroffen Ausdruck zu verleihen. Da sie sich dadurch als die einzig lebenskräftige und wirksame Poesie der Epoche erwies, näherten sich bald auch die vereinzelten Ansätze zu einer nationalen Kunstpoesie ihrem Ton und ihrer Weise. Das dem Gemüte und den Bedürfnissen des Volkes zunächststehende Kirchenlied erlebte die Epoche seiner höchsten Vollendung unter der Einwirkung der Volkspoesie. Ja sogar selbständige, zielbewußte Dichter, die, wie Ulrich Hutten, sich am Altertum gebildet hatten, waren gezwungen, sich der Volksart anzubequemen, wenn sie der Wirkung auf ihre Zeit sicher sein wollten. Noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde Fischart und später Weckherlin, die zur Begründung einer nationalen Kunstpoesie nicht nur den guten Willen, sondern auch das nötige Talent besaßen, von der herrschenden Macht der Volksdichtung überwältigt. Ihr Beginnen, den großen Strom poetischen Empfindens und Denkens in bestimmte, geregelte Bahnen zu lenken, führte daher nur zu noch größerer Anarchie der Form. Es entstand jene in allen Farben und Tönen spielende, jede Harmonie entbehrende Poesie, welche man grotesk nennen könnte, wenn sie das erstrebte Erzeugniß eines durch und durch bewußt arbeitenden Künstlergeistes, nicht der durch äußeren Einfluß vereitelte Versuch einer höheren Entwickelung wäre. Alle in die Litteratur eingedrungenen fremden, antiken und modernen Elemente, mit Hilfe derer Fischart und Weckherlin sich bemühten, eine deutsche Kunstpoesie aufzuziehen, wurden von dem übermächtigen Volks- und Sprachindividualismus derart verändert, verstümmelt und zersetzt, daß ihre Einführung in die Poesie gerade das Gegenteil der erwarteten Wirkung zur Folge hatte. Die hochgehenden und trüben Wogen der Gedanken- und Empfindungswelt klärten sich nicht ab, vermochten noch viel weniger sich zu festen und bestimmten Formen zu krystallisieren. Die Wirkung des Correctivmittels war verfehlt, die Regellosigkeit wurde nur noch

größer und schließlich geriet die Form ganz in Mißachtung. Im Gegensatz zu jener einseitigen Herrschaft der Form beim Ausarten der mittelalterlichen Minnedichtung fand nun ein einseitiges Vorherrschen des Stoffes statt: dort war in der fremden Form der nationale Gedanke verschwunden, hier erdrückte die übermächtige Erscheinung des neuerstandenen nationalen Geistes die Form.

In diese Zeit des ausgeprägtesten deutschen Individualismus fällt die Einführung des Sonettes in die Reihe der lyrischen Strophenformen. Es erhellt daher sofort, daß gegenüber den damals waltenden Geistesmächten diese Verpflanzung der italienischen Form nur den Charakter eines sehr schüchternen Versuches annehmen konnte.

Mit der Renaissance, die damals im Triumph durch ganz Europa zog, war auch das Sonett über die Alpen gekommen und hatte in den meisten Litteraturen Aufnahme und Verbreitung gefunden. Zunächst war es natürlich in die romanischen Litteraturen eingedrungen, wo stammverwandtes Fühlen und Denken, sowie die phonetische Ähnlichkeit der Sprache seiner Einbürgerung Vorschub leisteten. In Frankreich dichtete, wie wir oben gesehen, Clément Marot schon im Jahre 1529 ein „sonnet“ und seit dem Erscheinen von du Bellays „Olive“ 1549 war es Modeform. In Spanien soll Juan Boscan Almogaver († 1543) das „soneto“ eingeführt haben; ihm und seinem Freunde Garcilasso de la Vega (1503—1536) gelang es, demselben in kurzer Zeit viele Freunde zu erwerben. Ziemlich früh wurde das Sonett auch in der englischen Dichtung heimisch, wo zuerst Sir Thomas Wyatt (1503—1546), der Earl von Surrey (1517—1547) und später vornehmlich E. Spenser (1552—1599), S. Daniel (1562—1619), Shakespeare u. a. m. es mit Liebe und Erfolg pflegten. Auch hier wußte sich das „sonnet“ dem nationalen poetischen Geiste so anzuschmiegen, daß es in kurzer Zeit zu den gebräuchlichsten und beliebtesten Formen der Lyrik gehörte.

Ganz anders in Deutschland. Hier fehlte dem Sonett sowohl der Stützpunkt, den eine geistesverwandte Poesie und Sprache seiner Einbürgerung in Spanien und Frankreich dargeboten hatte, als auch der bedeutende Vorteil geordneter prosodischer Verhältnisse, der seiner Einführung in England zu gute gekommen war. Da nun gar der geistige Zug der Zeit überhaupt seinem Wesen ganz entgegengesetzt war, so erklärt sich die merkwürdige That-

sache, daß das Sonett erst ein halbes Jahrhundert nach seinem ersten Auftreten in deutscher Poesie festen Fuß in Deutschland fassen konnte.

Das erste deutsche Sonett findet sich in der Übersetzung eines antipapistischen Tractates von dem berühmten, der Mönchshaft entronnenen, reformatorischen Prediger Bernardino Ochini (1487—1564). Dieselbe wurde im Jahre 1556 von Christoph Wirsung, einem geborenen Augsburger († 1571 zu Heidelberg), unter folgendem Titel veröffentlicht: „Des Hochgelahrten und Gottseligen Bernhardini Ochini Apologi: Darin werden Mißbreuch, Thorheiten, Aberglauben, Irrthumben, Götzendienst und Gottlosigkeiten der Papistischen Synagoge, sonderlich der Pfaffen, Münich und der Brüder eröffnet. Lieblich und dabei auch nützlich zu lesen. Durch Christoph Wirsung verdeutscht. Apologus redet wohl scherzt[1] sticht, doch dem Bapstumb ab das Herz. MDLVI." Auf der Rückseite des Titelblattes findet sich, wie im italienischen Original, ein Sonett; im Italienischen „Al Christianesmo bastardo", in der Übersetzung „Zu dem Bastardischen Christenthumb" überschrieben. Dasselbe enthält eine kraftvolle Ansprache an die verrottete Christenheit. Es darf hier, obwohl erst kürzlich von Reinhold Köhler wieder zum Ausdruck gebracht[2], nicht fehlen:

„O zeit für andere torecht, toll,
O welt on witz, blind, viehisch und
Die gantz und gar in finstern Schlund
Versenkt, verstrickt, und mangels voll.

Du ligst ye vergraben wol.
Im Chaos, da kein end noch grund
Der jrthumb, gstank, kot, ungesund,
Da all Gottlosigkeit sein soll.

So gschicht dem der den brunnen klar
Der warheit last, und suocht erstert
Cisternen, die on safft und leer.

Liebt schwartzen nebel, tunklen gfar
Der lug: das er das hell liecht werdt
Der warheit nit kan dulden mehr.

[1] Es ist jedenfalls „scherz" zu lesen und das Komma vor sticht zu stellen.
[2] cf. Schnorrs Archiv für Litteraturgeschichte IX, p. 4 ff. cf. auch: Rassmann, Sonette der Deutschen I, p. 12.

Die Übersetzung schließt sich dem Original meist Vers für Vers genau an, nur mitunter, wie z. B. im vierten Vers, weicht der Übersetzer dem Reim zu Liebe von dieser Strenge ab und versucht die dadurch entstandene Lücke aus dem Eigenen zu ergänzen, was ihm freilich nicht sonderlich gelingt. In Bezug auf die Reimstellung stimmen Original und Übersetzung vollständig überein; sie reimen beide: *abba, abba, cde, cde.* Anders dagegen verhält es sich in Betreff des Verses und seines metrischen Baues. Das italienische Original ist in den seit Petrarca üblichen „endecasillabi" abgefaßt, der Vers der Übersetzung dagegen ist nach dem alten rhythmischen Gesetz gebaut, das vor der metrischen Reform Opitzens die deutsche Poesie beherrschte. Jeder Vers enthält vier Hebungen, die Zahl der Senkungen schwankt zwischen drei und fünf. Da nun die Hebungen und Senkungen meist regelmäßig mit einander abwechseln und der Vers mit einer unbetonten Silbe als Auftact beginnt, so erhält der ganze Vers ein jambisches Gepräge, ohne daß Jamben vom Übersetzer beabsichtigt wären. Dies zeigt sich besonders deutlich an den scheinbar unregelmäßig gebauten Versen, wie z. B. Vers 1, wo nicht eine, sondern zwei Senkungen zwischen zwei Hebungen fallen, oder umgekehrt in Vers 5, 10, 13, wo sich zwei Hebungen ohne Senkung dazwischen unmittelbar folgen, Freiheiten, die sich nur aus den Gesetzen der früheren Zeit erklären lassen. Trotz seiner Unbeholfenheit ist es Wirsung gelungen, in der Übersetzung etwas von dem kräftigen, aber rauhen Charakter des Originals zu bewahren. Er erreicht dies hauptsächlich durch den männlichen Reim, den er überall anwendet.

Die Übersetzung des Ochinischen Sonettes war nur seines Inhaltes wegen erfolgt und ist daher keineswegs reformatorischen Absichten des Übersetzers auf dem Gebiete der deutschen Verskunst zuzuschreiben. Die ihr zeitlich am nächsten stehenden „Etlich Sonnet" Fischarts dagegen erscheinen als bewußte Versuche, die fremde Form in die deutsche Dichtung einzuführen. Diese Auffassung gründet sich auf die mehrfache und selbständige Verwendung der Form und vor allem auf den bekannten, auch hier sich manifestierenden, litterarischen Charakterzug Fischarts, das nach Form und Inhalt Fremde durch Umgießen und Anpassen in die heimische Litteratur aufzunehmen.

Seiner Übersetzung einer französischen Schmähschrift gegen

Catharina von Medici[1] fügte Fischart um die Mitte der siebenziger Jahre seine Versuche im Sonett bei. Überschrieben sind dieselben: „An Ehr und billicheit liebende Leser. Etlich Sonnet. Huldrich Wisart.“[2] Sie bilden eine Art Sonettenkranz und stehen in engem Zusammenhange mit der ganzen Schrift; es sind Spottsonette auf Catharina von Medici. Mit keckem Humor und in frischer, kräftiger Sprache geißeln sie die Schäden und Nachteile der französischen Weiberregierung. Da sie sich gegen politische Übelstände wenden, kann man sie als die frühesten Vorläufer der berühmten geharnischten Sonette Rückerts betrachten, und Fischart als den ersten bezeichnen, der in deutscher Poesie diese Form zu politisch-polemischen Zwecken benutzte.

Mit großem Geschick erläutert Fischart seine Anschauungen an einer Reihe erheiternder Bilder und Gleichnisse und weiß seine immer wiederkehrenden polemischen Ausfälle so mannigfaltig und verschieden zu gestalten, daß er den Leser nie ermüdet. Im ersten Sonett vergleicht der Dichter den Staat mit einem Haus, beziehungsweise einem Hühnerstalle, wo es auch nicht angehe, daß die Henne den Hahn überkrähe oder gar ihn leite, da es wider die Natur, „daß das schwächer das stärker führt“. Im zweiten Gedicht greift er ein anderes Gleichniß auf: wie auf einem Instrument, wenn eine Saite die anderen gesetzlos („exlex“) übertönen wollte, die Harmonie gestört würde und die Musik ein Ende nähme, so wird auch eine Regierung, wo der Weisere dem Albernen weichen muß, zu Grunde gehen. Im dritten Sonett faßt Fischart die bis jetzt gebrauchten Bilder und Gleichnisse noch einmal zusammen und bringt die specielle Anwendung des daraus hervorgehenden moralischen Satzes auf Frankreich. In heiterer und trefflicher Weise zeigt der Dichter in den folgenden beiden Sonetten die Richtigkeit des Satzes, daß jeder bei seinem Berufe bleiben

---

[1] „Offentlichs und inn warhait wolgegrünts Ausschreiben der übel befriedigten Ständ in Frankreich, die sich Mal Content nennen. Inhaltend: Die Wunderliche Beschreibung des lebens, verhaltens, thun un wesens der Catherine von Medicis . . . . . Aus dem Französischen in Teutsch gepracht durch Emericum Lebusium.“ Der volle Titel bei Goedeke, Grundriß. § 164, 21 (Band I, p. 390).

[2] Abgedruckt durch O. Schade im Weimar. Jahrbuch II, 60 ff.; ferner in: „Johann Fischarts sämtliche Dichtungen“, herausgegeben von Heinrich Kurz. Leipzig 1867. III, p. 79 ff.

soll, indem er auf Sardanapal und Semiramis hinweist und die schlimmen Folgen solcher unnatürlicher Verhältnisse andeutet. Doch will er nicht behaupten, ein Weib sei durchaus unfähig, zu regieren. Wenn sie auf weiser Männer Rat achte, so sei ihre Regierung noch besser und würdiger als die eines Fürsten, der sich von Weibern lenken lasse (VI). Aber ein Weib, das despotisch herrsche, wo ihm nicht gebühre, das müsse man bekämpfen. Daher schließt denn auch der Dichter seinen Aufruf mit den Worten:

„Darumb nur jr Frantzosen dran,
Erweist, das Hanenmuth jr han:
So wirdt euch alles glück zu gahn.
Erweist, das jhr von Teutschen kommen
Von Franken frey, den alten frommen." (VII.)

Dies der Inhalt der sieben Sonette. Die Form ist, abgesehen von der Reimstellung, dieselbe wie bei der Übersetzung von Wirsung. Das Fischartsche Sonett besteht aus jambisch erscheinenden, viermal gehobenen Versen, welche nach dem oben erwähnten rhythmischen Gesetze gebaut sind. Das Reimschema *abba, acca, dde, ffe* ist nicht genau dasjenige des regelrechten Sonettes, denn Vers 6 und 7 reimen nicht mit Vers 2 und 3, wie es die reine Form verlangt. Ob diese Abweichung nur der Willkür oder Ungeschicklichkeit des Dichters oder einem bestimmenden Vorbild aus einer der romanischen Litteraturen zuzuschreiben ist, ist heute schwer zu ermitteln. Dagegen braucht man für die Anwendung der kurzen rhythmischen Verse mit vier Hebungen weder das sogenannte anacreontische Sonett der Italiener als Vorbild[1], noch Kenntniß und Nachahmung der Wirsungschen Übersetzung[2] anzunehmen; die Wahl dieses Verses erklärt sich viel natürlicher und einfacher aus seinem, durch die historische Entwickelung bedingten, durchgängigen Vorherrschen in der Poesie jener Zeit.

Das letzte Sonett ist ein sogenanntes Schweifsonett (sonetto codato), wie es die burlesken Dichter in der ersten Hälfte des Cinquecento wieder in Schwang gebracht hatten. Nach der letzten Terzine folgen noch fünf Verse mit dem Reime der 14. Zeile. Aus dieser Anwendung des Schweifsonettes ließe sich die Folgerung

[1] cf. Kurz, Geschichte der deutschen Litteratur. Leipzig 1856. II, p. 27.
[2] cf. W. Wackernagel, Johann Fischart von Straßburg und Basels Anteil an ihm. 1870.

ziehen, Fischart sei durch die Kenntniß italienischer Sonette zu seinen Versuchen bewogen worden. Wahrscheinlicher ist es, was auch die Reimstellung in den Terzetten und die Schreibung des Wortes „sonnet“ andeuten, daß französische Muster ihm die unmittelbare Anregung gegeben haben.

Die Sonette sind eine schöne Probe der wahrhaft künstlerischen Gestaltungskraft Fischarts und ein bedeutsames Zeugniß für die Macht, mit der er seine sonst so zügellos nach allen Seiten auswachsende, von Bildern und Wortspielen übersprudelnde Sprache beherrscht. Sie sind ferner ein deutlicher Beweis für sein redliches, wenn auch beinahe erfolgloses Bemühen, die deutsche Dichtung durch Einführung fremder Elemente auf die Höhe der vielbewunderten und vielbeneideten romanischen Litteraturen zu heben. Zugleich aber sind sie ein Beleg für die Hindernisse, die sich einem solchen Einführen fremder Formen, speciell auch des Sonettes, in der deutschen Dichtung des 16. Jahrhunderts entgegenstellten. Mit dem Eindringen der oben genannten formalen Licenzen nämlich, deren Gestattung der damalige Zustand der deutschen Poesie gebieterisch forderte, schwand jede Aussicht auf eine wirkliche Einbürgerung der Form in unserer Litteratur und im wesentlichen auch die Hoffnung, durch eine so streng gebildete Strophe unmittelbar auf die formale Entwickelung der Dichtkunst bildend zu wirken.

Noch über ein Vierteljahrhundert dauert es, bis nur die äußere Form des deutschen Sonettes sich fixiert hat. Erst im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts werden, im Anschluß an französische Vorbilder, die wichtigsten Gesetze für die Sonettform festgestellt. Bis dahin hat die Geschichte nur vereinzelte, mehr oder weniger glückliche Versuche zu verzeichnen, welche sich keineswegs zu einer steten Fortentwickelung zusammenordnen.

Zu diesen vereinzelten Versuchen gehören zunächst die drei Sonette, welche sich in der, 1595 zu Mümpelgart gedruckten, deutschen Übersetzung eines französischen Schäferromans des Nicolas de Montreux (Ollenix du Mont Sacré): „Die Schäffereyen der schönen Juliana“[1] finden. In Bezug auf den Vers stimmen

[1] Die Schäffereyen | von der schö | nen Juliana. | Das ist: | Von den Eigenschafften | und ungleichen Würkungen der | LIEBE, ein herzliches Gedicht in | gestalt einer History, von etlichen Schäffern | und Schäfferinnen,

diese Sonette[1] mit Fischart völlig überein, in der Reimbehandlung dagegen sind sie noch freier als die „etlich Sonnet“ und reimen *abba, cddc, eef, ggf.* Ganz frei gebildet ist das zweite (p. 323), welches auch nicht ausdrücklich als Sonett bezeichnet ist. Dasselbe reimt *aabb, ccdd, eef, egg,* eine Reimstellung, wie sie uns später wieder begegnen wird, z. B. bei Simon Dach, deren Herkunft[2] aber schwer zu finden ist, wenn man sie nicht, was das natürlichste scheint, der Unbeholfenheit des Dichters zuschreiben will. Der Inhalt dieser Sonette ist unbedeutend: fade schäferliche Liebesklagen, wie sie die Sonettenpoesie des 17. Jahrhunderts später in entsetzlicher Fülle hervorbrachte.

Auch das Sonett des Paulus Melissus Schede, welches uns Zinkgref in dem seiner Opitzausgabe von 1624 angefügten „Anhang Unterschiedlicher außgesuchter Getichten anderer mehr teutschen Poeten“ (p. 171) überliefert hat[3], müssen wir zu den sporadischen, der ersten Entwickelungsphase vorausgehenden Ansätzen rechnen. Das Gedicht, welches im Vergleich mit den obengenannten Versuchen einen merklichen Fortschritt in der Form zeigt, ist wegen seiner Vereinzelung jedenfalls ohne Einfluß auf die weitere Entwickelung des Sonettes geblieben.

Der berühmte Latein- und Kirchenliederdichter besingt darin eine Hochzeitsfeier und eröffnet damit also den unendlichen Reigen der deutschen Gratulationssonette. Es ist die erste deutsche Originaldichtung in unserer Form, welche sich in der Reimstellung bemüht, genau das romanische Vorbild nachzuahmen; das Sonett reimt nämlich *abba, abba, cdc, dec.* Darin offenbart sich also ein entschiedener Fortschritt. Nicht so im Vers, dessen Con-

---

auch andern Personen, gantz | künstlich mit vielen lieblichen Rheymen, Rhäter | schen, Liedern, und andern Poëtischen Gedich | ten, alle gleiches jnnhalts, ausgetruckt und erst | lich in Funff Tag, deren jeder sein eygne | History hat, abgetheilt ans | Liecht gegeben | durch | Ollenicem du Mont-Sacré | einem Maynischen Edelmann. | Nun aber auß dem Frantzösischen | in Teutsch gebracht durch | F. C. V. B. Nicht allein gantz züchtig & nutzlich | sondern auch überauß lustig vnnd | kurtzweilig zu lesen. | Getruckt zu Mümpelgart; in Verle | gung Peters Fischers 1595. — Ein Exemplar dieses seltenen Buches besitzt die k. Hof- und Staatsbibliothek in München.

[1] a. a. O. p. 66, 323, 456.

[2] Ein *aabb | ccdd | eef | fgg* reimendes Sonett von Amadis Jamin citiert Gaudin, Du Rondeau, Triolet, Sonett. p. 227 f.

[3] cf. Braunes Neudrucke. Nr. 15. p. 13 f.

struction noch ganz nach dem alten rhythmischen Gesetz erfolgt ist. Da aber an Stelle der vier Hebungen ihrer sechs getreten sind, so erscheint der Vers als rhythmischer Alexandriner, und man kann daher das Gedicht Schedes als den ersten Ansatz zum Alexandrinersonett des 17. Jahrhunderts betrachten. Die Wahl des Verses wie die Reimstellung der Terzette weisen auf Ronsard, zu dessen begeisterten Verehrern Schede zählte.[1]

Sowohl nach Form als Inhalt stehen die übrigen Versuche, welche in die letzten Decennien des 16. und die zwei ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts fallen, bedeutend unter dem Sonett Schedes. Alle sind, wie auch die bisher genannten, im südlichen Deutschland und in der Schweiz entstanden, wo sich nach Andreae[2] ein besonders reger Eifer in der Nachahmung romanischer Dichter zeigte. Die streng abgeschlossene und edel gegliederte Form mußte hier natürlich zuerst Anklang finden. Der Sinn für Formenschönheit, der sich in der Minnedichtung schon einmal großartig offenbart hatte, war in diesen Landesteilen nie gänzlich verschwunden. Und diese Thatsache, daß von Süden aus durch die Einführung fremder Formen die ersten Anregungen zu einer neuen Kunstpoesie kamen, wird in ihrer Bedeutung nicht geschwächt durch den Umstand, daß diese Versuche meist nur unvollkommen, oft sogar nur dem Namen nach, sich ihrem fremden Vorbild anschlossen.

Zu diesen letzteren gehören der 1586 erschienene, „in Teutsche Soneten gestellte", Lobspruch[3] auf die Stadt Zürich von

---

[1] cf. E. Höpfner in einer Recension über Tauberts Biographie von Schede, Zeitschrift für Gymnasialwesen. XIX, p. 337 ff.

[2] Seleniana Augustalia. 1654. p. 177. cf. auch Grimm, D. W. p. XVI.

[3] Der vralten — vnnd in vieler | herrlichen, fürtrefflichen Scribenten | wolbekanten Statt | Zürych, | Einer hochlöblichen Eidtgenoschafft | Obersten Ortes | Lobspruch: | In welchem nicht allein das Alter, Ur | sprung, Umbkreiß, Gelegenheit der Stadt: wie, | wann und was sie zum Bundt der andern Ort beweget und verursachet: | Auch warumb jhr unter den XIII Orten Gemeiner Eydtgenoschafft | auff den Tagleistungen, Bottschafften vnnd gemeinen Handlungen, | der Vorsitz vergunnet und zugelassen. Sondern auch von etlichen Pri-|vilegien, mit welchen kayserliche und königliche Majestät sie jederzeit | begabet und begnadiget: jhrem Regiment, Gericht, Recht, auch welche darzu gebraucht oder nicht, zweyen hohen Stifften sampt | deren *Fundatoribus*, fischreichen See und | andern namhafften Sachen kürzlichen gemeldet. | (Vignette) 1586 | Durch Hulderichum Frölich Plauensem: | jtzt Bürger zu

Huldrich Frölich und das 1606 zu Bern gedruckte, „Sonetenweiß gestellte", „Neuw, Lustig, Ernsthafft, Poetisch Gastmal und Gespräch zweyer Bergen" von Hans Rudolf Räbmann.[1] Diese Gedichte, von denen das erste ungefähr 30, das zweite 488 Seiten einnimmt, sind in den üblichen, viermal gehobenen, paarweise gereimten Versen abgefaßt, und zeigen nirgends Ansätze zum Sonett, man müßte denn die bei Räbmann vorkommende[2], zufällige Abteilung der Reimpaare in Abschnitte von vierzehn Versen für einen solchen ansehen.[3] Jedenfalls deutet die so demonstrativ auf den Titel dieser Werke gesetzte Verheißung und Ankündigung der Sonettform auf eine steigende Beliebtheit derselben beim Lesepublikum, und man wird mit E. Höpfner[4] diese unabsichtlich oder absichtlich falschen Angaben am natürlichsten als den vom Dichter einer fremden, aufkommenden Mode gezollten Tribut betrachten.

Viel mißlungener als die wirklichen Versuche des 16. Jahrhunderts im Sonett sind die „Etliche Welsche Sonetten Thomae Capanelly verteutschet", welche sich in J. V. Andreaes Büchlein: „Geistliche Kurtzweil" vom Jahre 1619 finden.[5] Andreae hat sechs Sonette aus Campanella (1568—1639) übersetzt; alle in dem

---

Basel | der Statt Zurych zu Ehren, | in Teutsche *Soneten* | gestellet. (cf. Goedeke, Grundriß. I, p. 289.) 18 Blätter in 4°. Ein Exemplar auf der Stadtbibliothek in Zürich.

[1] Ein Neuw, Lu | stig, Ernsthafft, Poetisch Gast- | mal, und Gespräch zweyer Bergen, | In der löblichen Eidgenoßschafft, vnd im Berner Gebiet gelegen: | Nemlich deß | Niesens vnd Stockhorns | als zweyer alter Nachbaren: | Welches Innhalt | Ein Physicam Chorographicam vnnd | Ethicam Descriptionem | Von der gantzen Welt in gemein | Vnd sonderlich | Von Bergen und Bergleuten: | Sonnetenweiß gestellet | durch | H. Hans Rudolph Räbmánn, Dieuern | deß Worts Gottes. | (Vignette.) | Getruckt zu Bern bey Johann | Le Preux. Im Jahr, 1606. 8°. Exemplar in Zürich. Ausgabe von 1620 auf der Cantonsbibliothek in Aarau. (cf. Goedeke, Grundriß I, p. 285.)

[2] a. a. O. p. 5, 10, 17 u. a. m.

[3] Auch später finden sich noch solche prahlerische, irrleitende Ankündigungen. So spricht Zesen von einem „Klinggedicht von der Siebenlust" von Michael Engelhardt, das 1636 erschien und aus mehr als 1000 Alexandrinern besteht.

[4] cf. Höpfners treffliche Schrift: „Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des 16. Jahrhunderts." Berlin 1866. p. 30.

[5] Geistliche | Kurtzweil | J. V. A. | Zu Ergetzlichkeit einfältiger | Christen mitgetheilt | (Vers und Vignette) | Straßburg | In Verlegung Lazari Zetzners Erben | Anno 1619. | p. 95—102.

viermal gehobenen iambischen Vers, aber ohne jede Berücksichtigung der geforderten Verszahl, Stropheneinteilung und Reimstellung. So besteht das erste Sonett aus vier Strophen, jede zu vier Versen; das Reimschema lautet: *aabb, ccdd, eeff, gghh.* Reimordnung und Strophenabteilung der übrigen stellen sich uns, wenn wir den Schluß der Strophe mit einem Komma bezeichnen, in Kürze so dar: II. *aabb, ccdd, eeff*; IV. *abcc, ddee, ff, gg, hh, ii*; V. *aabb, ccdd, eeff, gggg;* VI. *aabb, ccdd, eeff, gghh.* Das dritte Sonett besteht gar aus 21 iambischen Versen, wenn wir die drei ersten Zeilen mit Binnenreim als Halbverse auffassen; das Reimschema ist: *aabbcc, dddde, ffgghh, ikli.*

In der Übersetzung ist übrigens, trotz der Unbehilflichkeit der Sprache und des Verses, der Charakter des italienischen Originals oft nicht übel gewahrt. Deshalb hielt noch Herder diese alten Versuche Andreaes wert und teilte 1802 in der Nachschrift zu seinen Übersetzungen aus Campanella Proben davon mit.[1]

Etwas sorgfältiger als Andreae zeigt sich 1619 als Sonettendichter der Übersetzer von Honoré d'Urfés Schäferroman Astrée.[2] In der Zahl und Art der Verse nämlich schließt er sich genau an das Original. Die Übersetzungen sind wie die Originale in zehn- oder elfsilbigen Versen abgefaßt. Es[3] sind also die ältesten Sonette dieser Art in der deutschen Litteratur. Sehr frei dagegen ist der Übersetzer im Reim. Mit Ausnahme des ersten Sonettes, welches *abba, cccc, dde, ffe* reimt, wählt er durchweg die Stellung *abba, cddc, eef, ggf.* Aber selbst trotz dieser Erleichterung ist er oft gezwungen, statt eines Reimes eine bloße Assonanz oder Consonanz zu setzen.

In dieselbe Zeit fallen die Sonette des Johannes Rhenanus[4], von denen er selbst in der Vorrede zu seinem Speculum Aistheticum aus dem Jahre 1613 sagt, daß sie ihm „wohl von statt

---

[1] Adrastea III, 2, p. 215 ff.

[2] Von der Lieb Astreae und Celadonis etc. . . . . Gedruckt zu Mümpelgart durch Jacob Follet. Anno MDCXIX. Der vollständige Titel bei Barthold, Fruchtbringende Gesellschaft p. 136, 142. cf. ferner Höpfner, Reformbestrebungen p. 31. Exemplar in Berlin.

[3] Sonette finden sich: Teil I, p. 65, 127, 131, 132, 275, 423, 507; Teil II, p. 40, 186, 284, 515.

[4] cf. Höpfner, Reformbestrebungen p. 39.

gegangen“ seien. Leider sind diese Versuche nicht bekannt geworden.

Damit haben wir die letzten der oben erwähnten, vereinzelten Versuche genannt, denn schon um die Mitte des zweiten Jahrzehnts hat Weckherlins bewußte und eifrige Thätigkeit die erste Entwickelungsperiode für das deutsche Sonett begonnen. Die eben genannten, später entstandenen Sonette in der Astrea ließen sich nur wegen ihrer Unselbständigkeit als Teile eines Romans und als Übersetzungen, nicht in den Gang der Entwickelung einreihen. Eine solche Entwickelung aber war nur möglich geworden durch den, nunmehr rasch sich vollziehenden, völligen Umschwung in dem dichterischen Geiste und den litterarischen Anschauungen der Zeit.

Erste Entwickelungsperiode der deutschen Sonettdichtung.

1616—1743.

Die Formenreinheit der antiken Poesie und die zu immer höherer Vollendung gedeihenden, zu prunkvollster Ausgestaltung gelangten romanischen Litteraturen hatten schon längst die Bewunderung der deutschen Dichter erregt. Sie weckten allmählich das Gefühl und den Sinn für die Form wieder, und gaben zunächst Anlaß zu energischen Versuchen, die gänzlich verwahrloste und in allen Freiheiten ausschweifende, deutsche Metrik und Prosodie wieder in bestimmte künstlerische Schranken zu bannen.

Diese Reformen waren, sowohl durch die Natur der Sache als durch Charakter und Herkunft der Anregung, eine Aufgabe der Gelehrten. Ihre Durchführung bedingte also den Rücktritt der Dichtung aus dem Volk in einen bestimmten Stand. An Stelle der Volksdichtung trat die Gelehrtenpoesie.

Rebhuhn und Clajus, Ambrosius Lobwasser und Paul Schede, später endlich Ernst Schwabe von der Heyde und Martin Opitz waren bemüht, teils durch Anlehnung an die Metrik der Alten, teils durch Übertragung der prosodischen Regeln der romanischen Poesie, wieder bestimmte und natürliche Gesetze für die deutsche

Kunstdichtung zu finden. Mit bewußter oder bloß instinctiver Berücksichtigung der volkstümlichen Dichtweise suchten sie vor allem dem, Ohr und Sinn verletzenden, Kampf zwischen Versictus und Sprachaccent ein Ende zu machen. Ein reiner, fließender Vers aber war natürlich für das Gedeihen einer Kunstform wie das Sonett die erste Bedingung.

Als notwendige Gegenwirkung auf die Formlosigkeit des 16. Jahrhunderts machte sich nun überall das Streben nach festen, streng abgemessenen Formen bemerklich, und am Schluß des zweiten, zu Beginn des dritten Jahrzehnts im 17. Jahrhundert war der Sieg des fremden, gelehrten Elementes über das volkstümliche errungen. Die Herrschaft der Poesie über die Prosa und die Übermacht des rein formalen Momentes in der Poesie waren entschieden. Diese Wendung hatte fürs erste die Hindernisse weggeräumt, welche bis dahin einem deutschen Sonett entgegenstanden. Weckherlin sicherte dann alsbald durch die Energie und den Erfolg, womit er die Form aufnahm und pflegte, das Bestehen des Sonettes in der deutschen Dichtung.

Georg Rodolf Weckherlin.

Weckherlin gebührt der Ruhm, die klassische Form der italienischen Poesie zuerst vielfach angewandt und damit für die deutsche Litteratur gewonnen zu haben. Er ist der erste deutsche Dichter, der dem Sonett allgemeinen Beifall zu verschaffen wußte. Nur die geräuschvolle Propaganda Opitzens und seiner Anhänger für das neue Princip konnte dieses Verdienst vergessen lassen, drohte sie doch, ihn um seinen wohlverdienten Dichterruhm zu bringen. Weckherlins litterarisches Schicksal darf wohl ein wahrhaft tragisches genannt werden. Voll glühender patriotischer Begeisterung und mit bedeutendem, Opitz überlegenem, dichterischem Talent wagte er sich an die schwierige Aufgabe, die ungeschlachte Dichtung der Deutschen auf die Höhe der welschen Kunstpoesie zu heben, und leistet darin für seine Zeit Bewunderungswürdiges; sein späterer Nebenbuhler Opitz aber brachte ihn, durch die Erkenntniß und Anwendung des dem Sprachgenius angemesseneren Versprincips, um die Anerkennung und richtige Würdigung der Mit- und Nachwelt. Dies offenbart im Kleinen auch das Ver-

hältniß der beiden in der Entwickelungsgeschichte des deutschen Sonettes.

Schon in dem ersten gedruckten Werk Weckherlins, das unter dem Titel: „Triumf Newlich bey der F. Kindtauf zu Stutgart gehalten“ im Jahre 1616 erschien, findet sich ein Sonett. Doch mag, wie auch Höpfner[1] in seiner gründlichen Arbeit richtig hervorhebt, Weckherlin schon früher seiner Liebe zu der ihm 1616 angetrauten Myrta manches Sonett gewidmet haben. Spricht der Dichter doch selbst in der Vorrede zur Ausgabe seiner Gedichte vom Jahr 1648 von seiner „in vielen Sonetten oder Klinggesängen und Ständen beschriebenen Buhlschaft“ und beklagt den Verlust dieser Jugendgedichte. Die obengenannte Ausgabe der Gedichte, welche 1648 zu Amsterdam erschien, enthält im Ganzen 58 Sonette. Die Mehrzahl davon sind Gelegenheitsgedichte; zunächst sind einige Sonette zur Erinnerung und Verherrlichung berühmter oder dem Herzen des Dichters nahestehender Personen zu erwähnen, darauf folgen etwa 30 „heroische Sonette“, in welchen der Dichter großen und kleinen Helden und Staatsmännern seiner Zeit Huldigungen darbringt. Unter diesen heroischen Sonetten, welche sich zum Teil durch einen wenig erfreulichen Servilismus gegen die „Götter dieser Erde“ auszeichnen, finden sich auch einige, welche um ihrer kernhaft deutschen Gesinnung und um ihrer beredten und gewaltigen Sprache willen noch heute volles Lob verdienen. Das Sonett „An das Teutschland“ (Ausgabe 1648 p. 647), dieser feurige Aufruf an die Nation, ist mit Recht allgemein bekannt; ein anderes mehr von der Entrüstung und dem Schmerz über das Unglück und die Schande des Vaterlandes eingegebenes Sonett unseres Dichters, möge, da es in einem wenig bekannten Buch[2] verborgen ist, in seinen besten Versen hier Platz finden:

„Ist dan der Teutschen Geist von seinem eignen blut,
wie zuvor von dem Wein, nunmehr so gar besoffen,
daß man nicht; seine Sprach, Tracht, ja sein hertz und muht
Alt-Teutsch und Redlich mehr werd bleiben; kan verhoffen?

[1] E. Höpfner, G. R. Weckherlins Oden und Gesänge. Berlin 1865.

[2] Dieses Sonett bildet das neunte Widmungsgedicht in der 1688 zu Zürich erschienenen Ausgabe von Simlers Gedichten. Weckherlins Sonett ist an Herren Ehrnhold Falken von Traubenberg gerichtet und datiert: London in Engelland. December 1648.

Ach! warum hat nicht auch des Kriegs wuht, Gottes Ruht,
mit meiner Schrifft und Kunst mich (selig) selbs getroffen,
Einäschernd mein Geticht in allgemeiner Glut?"

Von den in der Vorrede erwähnten Liebessonetten aus der Jugendzeit des Dichters sind uns nur 22 erhalten, sie sind unter dem Titel: „Buhlereyen oder Liebgedichte" (Ausgabe 1648 p. 698—715) zusammengestellt und zeichnen sich durch Frische und Anmut aus, wie diejenigen Flemings.

Als Versmaß gebraucht Weckherlin für seine „Sonnette" durchweg den Alexandriner, resp. einen elf- bis dreizehnsilbigen iambischen Vers, denn zu einem im Sinne Opitzens durch den Wortaccent geregelten Vers verstand er sich eigentlich nie. Das Reimschema der Vierzeilen ist meist *abab, abab,* umschlingende Reimstellung *abba, abba* zeigt sich nur 17 mal; die Terzette sind gewöhnlich zweireimig, und zwar herrscht die Anordnung *cdc, dcd* vor. Einmal, im zwölften Gedicht der Buhlereyen, gebraucht er im ganzen Sonett nur zwei Reimwörter, die er in folgender Weise abwechseln läßt: *abba, abba, bab, aba.* Das „sonetto continuo" der Italiener und ähnlicher Spielereien der romanischen Litteraturen mögen ihm dazu verleitet haben; an berühmten Mustern fehlte es für dergleichen Versuche nicht. Petrarca hatte ähnliches in kleinerem Maßstab unternommen (cf. rime I. 14 ediz. Leopardi) und unter den Franzosen war er mit Erfolg darin nachgeahmt und überboten worden; ein Sonett des Joachim du Bellay (cf. Pasquier Recherches. édit. 1621, p. 658), das ganz auf den beiden Reimwörtern „vie" und „mort" sich bewegt, gab vielleicht dem deutschen Dichter die erste Anregung zu diesem Gedicht. Die gekreuzte Reimstellung in den Quatrains läßt, da Weckherlin lange in England weilte, auf die Möglichkeit einer Einwirkung des englischen Sonettes schließen.

Weckherlin beherrscht die schwierige Form mit vollkommener Sicherheit; er weiß die Fülle seiner Gedanken, Bilder und Wendungen, seiner „concettis" und „finezas" meist sehr geschickt in den engen Rahmen zu bannen. Ja seine Fertigkeit und Geschicklichkeit ist bereits soweit gediehen, daß er es wagen kann, mit der fremden Form zu spielen. In dem obengenannten zwölften Sonett der „Buhlereyen": *„Das Leben, so ich führ, ist wie der ware Tod"* ist die naheliegende Gefahr, bei durchgehend gleichen Reimwörtern in unerträgliche Eintönigkeit und Wiederholung der

Gedanken zu verfallen, glücklich vermieden, und mit großer Kunstfertigkeit sind in dem eng und genau bezeichneten Umkreis mannigfaltige Ideen gruppiert. Frisch, einfach und wahr erscheint im allgemeinen, besonders, wenn man sie mit den Sonetten Opitzens vergleicht, der Ton der „Klinggesänge" Weckherlins, im einzelnen aber fehlt es nicht an Geschmacklosigkeiten und Stilauswüchsen, wie sie das 17. Jahrhundert so zahlreich hervorbrachte. Schon Weckherlins Sonette bieten eine unerfreuliche Sammlung sinnreicher Antithesen, artiger Wendungen, persönlicher Schmeicheleien, gelehrter Anspielungen und mythologischer Vergleiche; freilich fast alles zweifelhafte „Vorzüge", die unser Dichter der gerühmten romanischen Poesie seiner Zeit abgelernt hatte.

Trotz aller dieser wahren oder vermeintlichen Schönheiten ist die Weckherlinsche Sonettdichtung nie zu bedeutender und wirksamer Stellung in der Entwickelungsgeschichte des deutschen Sonettes gelangt. Es liegt dies aber nicht nur an der schon erwähnten fremdartigen und bald verdrängten Behandlung des Verses, sondern vor allem an der erst sehr spät erfolgten Publication der Sonette. Durch den hereinbrechenden dreißigjährigen Krieg wurde Weckherlin verhindert, nach seinen „Oden und Gesängen", welche 1618 erschienen, der Nation auch seine Sonette vorzulegen, und als er im fünften Jahrzehnt endlich die spärlichen Überreste seiner jugendlichen Sonettdichtung drucken ließ, war die Entwickelung der Form durch Opitzens Dichtung und Theorie längst in bestimmte Bahnen gelenkt worden.

In demselben Jahre nämlich, da Weckherlins erstes Werk erschien, bereitete im Osten Ernst Schwabe von der Heyde durch sein 1616 zu Frankfurt a/O. gedrucktes, bald verloren gegangenes Büchlein die neue Metrik und Poetik vor, welche in Opitz ihren endgültigen Ausbildner und Gesetzgeber finden sollte. Aus diesem Buch ist uns durch den Aristarchus von Opitz ein „Sonnet" erhalten, welches in allem schon den Stempel der Opitzschen und späteren Sonettbildung trägt. Es ist eine sehr freie Übersetzung des ersten Sonettes aus Petrarcas rime (Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono) in ordentlich gebildeten Alexandrinern; die Anordnung der Reime ist bereits diejenige der späteren Sonettendichter: *abba, abba, ccd, eed.*

Martin Opitz.

Sicherlich mit genauer Kenntniß dieses Dichters, vielleicht sogar unter dessen Einwirkungen, verfaßte Martin Opitz seine ersten Sonette. Dieselben mögen in den Jahren 1616—1619, als er noch in Schlesien weilte, entstanden sein. Häufiger und mit größerer Lust scheint er sich der schönen Form jedoch erst in Heidelberg zugewandt zu haben, wo er im Jahre 1619 sich aufhielt und im Kreise mitstrebender Dichter wie Zinkgref, Hamilton, Venator mit der ihm eigenen Energie und jugendlichem Enthusiasmus an der Hebung der deutschen Poesie arbeitete. Man kann daher füglich das Jahr 1619 als das Geburtsjahr des deutschen Sonettes bezeichnen, dessen Entwickelung sich durch das ganze 17. Jahrhundert bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts hinzieht.

Opitz hat ungefähr 60 Sonette gedichtet, die Hälfte davon gehört unter seine Jugenddichtungen; die von Zinkgref 1624 veranstaltete Sammlung Opitzscher Gedichte enthält schon 30 Sonette. In den späteren, von Opitz selbst besorgten Ausgaben, sind die meisten im vierten Buch der poetischen Wälder als „Martini Opitii Sonnette“ zusammengestellt und „Georgio Michaeli Lingelsheimio, hospiti quondam suo et patrono domestico“ gewidmet. Mit bestimmter Absicht mochte wohl Opitz seine Sonette gerade dem Heidelberger Gastfreund gewidmet haben. Waren ja doch die meisten der da gesammelten 41 Sonette auch in der Neckarstadt entstanden, oder später in Folge der dort empfangenen Anregungen gedichtet worden! Aus der früheren Sonettdichtung Opitzens ist nicht viel überliefert. Sicher können wir wohl nur zwei Sonette dazu zählen; die „Bedeutung der Farben“ (Straßburger Ausgabe 1624, p. 74), wo sowohl der viermal gehobene iambische Vers, als die Freiheit im Reime: *abba, cddc, eef, ggf,* an die Sonettversuche des 16. Jahrhunderts erinnert, und die, ebenfalls durch die Reimstellung *abba, cddc, eff, egg* auffallende Übersetzung des berühmten Petrarchischen Sonettes vom Wesen der Liebe (Straßburger Ausgabe 1624, p. 26). In die späteren Jahre seiner poetischen Wirksamkeit fallen die Sonette in der Schäferei von der Nymphe Hercynia und einige Gelegenheitsgedichte in dieser Form.

Was nun Opitz' Sonettdichtung besonders auszeichnet und dieselbe für die Entwickelung der Form so maßgebend macht, ist die Bestimmtheit, mit der er sein Vorbild nachahmte und die Consequenz, mit der er den einmal angenommenen Regeln treu blieb. Diese Gesetze lauten in Kürze:

1. Der Vers des Sonettes ist der Alexandriner oder der gemeine Vers; 2. die Stellung der Reime in den Quartetten ist: *abba, abba;* 3. diejenige in den Terzetten ist frei, doch ist die Anordnung *ccd, eed* allen anderen vorzuziehen.

Welches nun das Vorbild Opitzens war, ist aus diesen Vorschriften, besonders aus der ersten und der letzten, leicht ersichtlich. Es ist die Sonettdichtung Ronsards und seiner Schule. Der Alexandriner wurde zuerst von der Plejade als Vers des Sonettes angewandt und die Reimstellung *ccd, eed* in den Terzetten ist eine specifisch französische, welche bei Petrarca nie vorkommt und von den Italienern als unschön verpönt ist. Die meisten Sonette Opitzens sind in Alexandrinern abgefaßt; er folgte darin dem Vorgang Ronsards, der um die Mitte der fünfziger Jahre den bis dahin im Sonett angewandten „vers commun" durch den Alexandriner ersetzt hatte. Nur in dem Sonett „An einen Berg" und in einer Übersetzung aus Ronsard (Au weh! ich bin in tausendt, tausendt Schmertzen: Amours I, 34), und hier im Anschluß an das Original, bedient er sich des fünffüßigen Iambus, den er nach Analogie des französischen „vers commun" als „gemeinen Vers" bezeichnet. Neben der durchaus vorherrschenden Reimstellung *abba, abba, ccd, eed* kommt nur das Schema *abba, abba, cdd, cee* auch einige Mal vor; andere Anordnungen sind ganz vereinzelt. Seinem französischen Vorbild getreu läßt Opitz im Sonett weibliche und männliche Reime mit einander abwechseln. Dies wurde bei den folgenden Sonettdichtern so allgemeine Regel, daß wir nur noch der Ausnahmen gedenken werden.

Dem Inhalte nach lassen sich die Sonette des großen Schlesiers am besten in Liebesgedichte und Gelegenheitsverse scheiden. Zu den ersteren gehört mehr als die Hälfte der Sonette, doch sind die meisten davon Übersetzungen oder Nachdichtungen fremder Originale; die letzteren sind beinahe alle zu den im 17. Jahrhundert so sehr beliebten Kategorien der Gratulations- und Condolationspoesien zu zählen, nur wenige Sonette beschreibenden Charakters machen davon erfreuliche Ausnahme.

Wie in seinen übrigen Gedichten, zeigt sich auch in den Sonetten deutlich das Streben nach Reinheit der Form, leichter Faßlichkeit und verständiger Ordnung des Inhaltes. Besonders an der formalen Vollendung war ihm viel gelegen und daher unterließ er es nicht, die Sonette seiner früheren Jahre später teilweise einer gründlichen Verbesserung zu unterwerfen. Manche der Opitzschen Sonette haben eine kleine Textgeschichte. Meist beziehen sich seine Änderungen auf die richtige Gestaltung des Verses, oft sind es Verbesserungen im Ausdruck, selten betreffen sie den Inhalt. Für die Geschichte unserer Form sind sie nicht von Belang, weshalb hier auf eine längere Erörterung verzichtet werden muß; ein Beispiel aus den besonders stark umgearbeiteten Übersetzungen der Gambaraschen Sonette ist in den Anmerkungen mitgeteilt, es wird das Verhältniß genügend erklären. Trotz aller dieser Bemühungen ist Opitz von einer gewissen Steifheit der Sprache nicht freizusprechen. Seine Neigung zur Verständlichkeit artet gar zu oft, besonders in den Originalsonetten, in trockene Nüchternheit und alltägliche Plattheit aus, wogegen selbst die überzahlreich eingestreuten Bilder, witzelnden Antithesen und gelehrten Andeutungen nicht schützen. Selbst in den Sonetten, die er aus Ronsard, Veronica Gambara und Gil Polo übersetzte, denen es wahrlich an solch äußerlichem Schmucke nicht fehlt, glaubte er mitunter durch neue Bilder und Concettis den Eindruck erhöhen zu müssen und verdarb dadurch oft, was er sonst durch wort- und sinngetreue Übertragung glücklich erreicht hatte. Denn in der That stehen einige von Opitzens Übersetzungen, wenn man eben solche eigenmächtige Einschaltungen abrechnet, auf einer für jene Zeit seltenen Höhe der Vollendung.[1] Als Beleg für das Gesagte und als Beispiel für die Opitz charakterisierende pedantische Grazie folgt hier das nur in der Straßburger Ausgabe (p. 61) veröffentlichte, später unterdrückte: „Sonnet aus dem Latein Adeodati Sebae“:

„HEint als der Monde war in seinen Craiß gezogen,
Vnd mich der süße Schlaf vmbfangen durch die Nacht,
Ward mir mein Augentrost im Traume fürgebracht,

[1] Schon Morhof, „Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie“ (p. 387 der Ausgabe von 1700), sagt von ihm, er sei „sehr glücklich im Übersetzen“.

Als lege sie bey mir an meine Brust gebogen,
Ihr Hertze war in mich, mein Hertz' in sie geflogen,
Fand aber gäntzlich nichts, wie ich deß Morgens wacht
Vnd hielt den Lacken in den Armen, drumb ich lacht
Als ich recht innen ward daß ich so sehr betrogen.
Verräther, loser Traum, warumb den fleuchstu bald,
Laß mich doch länger sehen die liebliche Gestalt,
Laß sich doch mehr bey mir dieß schöne Vorbild säumen.
Betrieger, krieg ich nichts als Hohn vnd Spott von jhr,
Vnd jhrer Schönheit roß' ach bitt ich, laß doch mir
Drey tausent Jahr so süß, ohn' alles Wachen, träumen."

Unter allen Übersetzungen ist die Mehrzahl aus Ronsard; schon die erste Ausgabe Opitzscher Gedichte vom Jahre 1624 enthält zwei Übertragungen aus diesem Dichter, die endgültigen Sammlungen weisen 11 Übersetzungen aus den Sonetten des Plejadenhauptes auf. Das Einleitungssonett zum ersten Buche von Ronsards „Amours" (Va livre, va, desboucle ta carrière), das freilich nur im Hauptgedanken nachgeahmt ist, eröffnet die Sammlung der Opitzschen Sonette, das Schlußsonett zu den „Amours diverses" (Je faisois ces sonnets en l'antre Pieride), in ziemlich wortgetreuer, aber dem Local angepaßter Übertragung, bildet den Abschluß des Cyclus. Die anderen Übersetzungen aus Ronsard und die übrigen Quellen der Opitzschen Sonette sind, teilweise zum ersten Mal, hinten in einem Excurse nachgewiesen. Es finden sich Sonettübertragungen aus dem Italienischen, Spanischen, Französischen, Niederländischen, ja sogar aus dem Griechischen und Neulateinischen. So mußte sich der phantasielose und empfindungsarme Dichter aus den verschiedensten Litteraturen mühsam Inhalt und Stoff für eine fremde Form zusammensuchen, die er nicht nur durch seine Dichtung, sondern auch durch seine Theorie in der deutschen Litteratur heimisch zu machen suchte.

In seinem „Buch von der deutschen Poeterey" vom Jahre 1624 führt er nämlich, nachdem er über Alexandriner und gemeine Verse gehandelt, das Sonett ohne weiteres als deutsche Form auf und giebt, offenbar mit steter Rücksicht auf die Regeln seines französischen Musters, eine kurze Theorie derselben. Hierin zeigt sich seine bloß äußerliche Erfassung der fremden Form am deutlichsten. Er versucht das Sonett aus seinem Namen zu erklären und da wird ihm denn die Form zum „Klinggedicht", wie sehr er sich auch gegen diese Bezeichnung sträubt. In den „hin

und wieder geschrenkten reimen, die fast einen andern laut als die gemeinen von sich geben", erblickt er den vornehmsten Charakterzug des Sonettes. Über den organischen Bau, die natürlichen Proportionen und den wichtigen Abschnitt im Sonett sagt Opitz' Theorie gar nichts; seine Sonette beweisen, daß er über diese bedeutsamen Fragen ganz im Ungewissen war. Die unnatürliche Verknüpfung der Quartette und Terzette durch ein und denselben Gedanken und Satz ist bei ihm sehr häufig. Die äußere mechanische Form hat Opitz erkannt und genau nachgebildet; zu einem tieferen Verständniß der organischen, inneren ist er nie fortgeschritten, und daher war für ihn das Sonett im Grunde nur eine Reimspielerei.

Eine so oberflächliche und rein äußerliche Auffassung des Sonettes mußte natürlich auf die weitere Entwickelung desselben den schlimmsten Einfluß haben, und es ist leicht begreiflich, daß bei unbedeutenden Dichtern, die weder Opitz' Talent besaßen, noch wie er an hervorragende Vorbilder sich anlehnten, die Form bald wirklich zur bloßen Reimspielerei wurde. Nach Beispielen braucht man nicht lange zu suchen. So hebt Enoch Hanmann, der Commentator der Opitzschen Prosodia Germanica, in seinen Anmerkungen (Ausgabe: Frankfurt a/M. 1658, p. 189 ff.) rühmend hervor, daß sein Lehrer „Christoph Bulaeus, vor zeiten Professor Poës. zu Leipzig", „ein Sonnet gemacht, darinnen zweymal in einem jeden Vers Kunst und Gunst wiederholt worden". Ferner gedenkt derselbe Theoretiker mit höchster Anerkennung eines andern Poeten, der 100 Sonette geschrieben habe, „darinnen in einem jeglichen Reime zweymal Krieg und Sieg". Dieser Tausendkünstler ist Dietrich von dem Werder[1], dessen „Krieg und Sieg Christi, gesungen in 100 Sonetten, 1633" (cf. Neumark, Palmbaum, p. 453) mir leider nicht zugänglich war. Zum Überfluß läßt Hanmann dann gar noch ein Sonett eigener Erfindung abdrucken, worin er auch „fürwitzig gewesen" und so trefflichen Poeten hat

[1] cf. auch Flemings Sonett an Herrn Dietrich von dem Werder (III, 7):

„Es sagts Jerusalem, es sagets Krieg und Sieg
und huntert anders mehr, was, werter Held, dein Dichten
und dein Verrichten sei."

nachfolgen wollen; hier die vier ersten Verse dieses Kunststückes:

„Stünd Kunst stets ohne Fall, du werest nicht gefallen;
Stünd Weisheit ohne Fall, nicht fiel dein weiser Sinn,
Nun zeigt dein todesfall; wie hier fall alles hin;
Wie wir auß einem fall in andern unfall wallen."

Wir wollen dem Verfall der Form hier nicht weiter nachgehen; diese Probe beweist durch ihre Gedankenlosigkeit, ihre bombastische Sprache und ihre hochtönenden Reime genugsam, zu welchen Thorheiten und Geschmacklosigkeiten die oberflächliche Theorie Opitzens führen konnte.[1]

Die Autorität des „Boberschwanes" aber war zu gewaltig, als daß man gewagt hätte, ihr entgegenzutreten und eigene, zum Ziele führende Wege zu gehen. Gerade in Bezug auf die Theorie des Sonettes waren seine Anhänger geneigt, die von ihm erlassenen Regeln unbedingt anzuerkennen. So verweist Johann Peter Titz in seinen 1642 gedruckten „Zwey Bücher | Von der Kunst | Hochdeutsche | Verse und Lie- | der zu machen", nachdem er einfach Opitz' Bemerkungen aus der „Poeterey" in sein Deutsch umgeschrieben, geradezu auf dessen Sonette als Beispiele zu der gegebenen Lehre. Der Ruhm des Sonettendichters Opitz drang aber auch über die deutschen Grenzen hinaus; Francesco Redi führt ihn 1687 (Annotazioni p. 156) mit Fleming und Gryphius als den am meisten bewunderten deutschen Sonettisten an.

Das ergötzlichste Zeugniß für die Beliebtheit der Opitzschen Sonette bei den Zeitgenossen findet sich in: „Johannes Ristii, Holsati | Lob, Trawer und Klaggedicht | über gar zu frühzeitiges, jedoch seliges Absterben | des weiland Edlen, Großachtbaren und Hochgelahrt- | en Herrn | Martin Opitzen. | etc." Dieser 1640 zu Hamburg gedruckte Nachruf an den Vater der deutschen Poesie spendet dem Sonettendichter folgende Lobeserhebung (Vers 153—172):

„Noch war jhm das zu schlecht Hebreisch, Griechisch können,
Und gut Latein dazu, der Welsche muß jhm gönnen

[1] Exempel dieser Spielerei finden sich schon bei den ältesten italienischen Sonettendichtern. Nannucci (Manuale I[3], p. 185) citiert Sonette von Jacopo da Lentino und Bonaggiunta Urbiciani, in denen jeder Vers ein und dasselbe Wort mehrfach und in verschiedenen Formen und Bedeutungen enthält. Im 16. Jahrhundert soll sich Luigi Groto in solchen Kunststücken besonders ausgezeichnet haben.

Daß er in seiner Sprach das faßete mit Lust,
Was dem Toscaner selbst vielleicht war unbewußt.
Was rühm ich aber viel? Petrarcha soll es sagen
Der Florentiner Pracht, den Fama auf den Wagen
Der Ewigkeit gesetzt, den Opitz sehr geliebt
Und jhn in Teutsche Sprache zu bringen sich geübt.
Doch etwas weinigs nur. Die Reimen und Sonette,
So die Veronica Gambara in die Wette
Mit jhrem Liebsten sang von seiner Augen Licht,
Wenn sie beklagte, daß sie jhn stets sehe nicht,
Wenn sie den schönen Ort offt priese mit verlangen,
Da sie zum ersten Mal Adonis hat umfangen,
Ja wenn sie auch den Wind thet bitten, daß er jhr
Von jhrem Liebsten nur ein Stäubelein zuführ,
Und was sie sonst mehr von buhlerey und lieben
Wie auch von Ehrbarkeit sehr künstlich hat beschrieben
In jhrer Muttersprach: das, sag ich, zeuget klar
Wie fertig und geschickt mein Freund im Welschen war."

In diesen Lobspruch kann freilich die Geschichte nicht einstimmen. Als Opitz die prosodischen Verhältnisse ordnete und regelte, arbeitete er natürlich auch einer dauernden Einbürgerung des Sonettes vor und seine aus regelrechten Versen gefügten Sonette haben sicherlich der fremden Form viele Verehrer erworben. Mehr als dieses allgemeine Verdienst kommt aber Opitz um die Geschichte unserer Form nicht zu. Da sein Sonett in manchen Beziehungen verfehlt, seine Theorie oberflächlich und irreleitend war, mußte eben seine Autorität für die Entwickelung der Form auch schädlich werden. Der Alexandriner ist der ursprünglichen Form des Sonettes ebenso fremd wie dem Geiste der deutschen Poesie. Als Opitz ihn durch Wort und That zum passendsten Verse für das Sonett erklärte, verkannte er das Wesen der Sonettform und bereitete der von ihm angestrebten Nationalisierung des Sonettes selbst das größte Hinderniß. Man darf in der Anwendung des Alexandriners den Grund suchen für die Erfolglosigkeit der ganz nach Opitz sich richtenden Sonettdichtung.

Die Strenge, mit der Opitz und seine Verehrer an der von ihm geregelten äußeren Form festhielten, regte wahrhaft poetische Geister zum Widerspruch an. Manche dieser Gesetze mochten, da Opitz es versäumt hatte, sie durch die innere Form, das Wesen des Sonettes zu begründen, als willkürliche Spielereien erscheinen und so zu jenen zahlreichen Veränderungen in Vers und Reim-

stellung Anlaß geben, welche das Hauptmerkmal der freier gebildeten Sonette ausmachen. Zu einer wirklichen Einbürgerung des Sonettes führten natürlich auch diese Versuche nicht.

So nahmen die beiden Hauptrichtungen in der Geschichte des Sonettes im 17. Jahrhundert, die strenge wie die freie, ihren unmittelbaren oder mittelbaren Ausgang von Opitz, in dessen Theorie die Gründe für die spätere Erstarrung und Entartung der Form zu finden sind.

Opitz' Einfluß auf die zeitgenössischen deutschen Dichter war unermeßlich; er erstreckte sich bald über das ganze deutsche Sprachgebiet und dauerte bis in das letzte Viertel des Jahrhunderts. Wo aber die Lehren des großen Schlesiers Jünger fanden, da wurde auch dem Sonett gute Aufnahme zu Teil und in kurzer Zeit wurde es eine der beliebtesten Formen. Beinahe alle Dichter, sicherlich alle Dichterlinge jener Zeit, versuchten ihr Glück mit dem Sonett. Besonders unter den Ehren- und Widmungsgedichten der Bücher wimmelte es von Sonetten; ihr Wert ist natürlich Null, ihre Zahl dafür aber Legion. Der Geschichtsschreiber darf und muß sich daher mit einer Charakteristik der hervorragenden oder wenigstens auffallenden Erscheinungen begnügen.

Am stärksten offenbart sich der Einfluß Opitzens natürlich zunächst in seinem Freundeskreise und bei den Dichtern seines engeren Vaterlandes, Schlesiens. Unter den Heidelberger Freunden stellt sich Julius Wilhelm Zinkgref als Vertreter der streng am Alexandrinersonett festhaltenden Richtung dar. In dem bereits angeführten Anhang zu seiner Opitzausgabe von 1624 hat Zinkgref auch Liebessonette (p. 178 f.) und ein Hochzeitssonett (p. 216) eigener Erfindung mitgeteilt. Diese Sonette, welche sich durch Einfachheit der Sprache auszeichnen, sind in Vers und Reim ganz nach dem Sinne Opitzens gebildet.

Im vollen Gegensatz dazu stehen die, ebenfalls im „Anhang" (p. 183 ff.) abgedruckten Sonette eines anderen Jugendfreundes von Opitz, des liegnitzischen Regierungsrates Caspar Kirchner (1592 bis 1627). Diese unbedeutenden und in der Sprache ganz unbeholfenen Gedichte[1] richten sich weder in der Anzahl der Verse, noch in der Reimstellung nach den üblichen Regeln. Sie stehen

[1] Das zweite dieser Pseudosonette, „In imaginem sponsae ex Belgico", ist dem Daniel Heinsius (editio 1622, p. 130) nachgeahmt.

in dem zu Ehren eines Brautpaares entworfenen „Frawen-Lob“ und sind nur aus zwölf Versen gebaut, welche *abba, ccdd, effe* reimen. Woher Kirchner die Anregung zu einem solchen Sonett bekam? Es ist möglich, daß der deutsche Dichter hier die sonderbaren Versuche eines französischen Poeten nachahmte; Beispiele für zwölfversige Sonette lassen sich nachweisen, so bei: C. de Taillemont, in dessen Buch „La Tricarite“ (Lyon 1536) sich ein zwölfversiger „Son' aux Dames“ findet (p. 20). Wahrscheinlicher indessen ist es, daß die Unkenntniß und Ungeschicklichkeit Kirchners an diesen verfehlten Sonetten mehr Teil hat als irgend ein unrichtiges Vorbild.

Ganz an Opitz dagegen schließt sich Johannes Rist in seiner 1634 erschienen „Musa Teutonica“, deren erster Teil „allerhandt Epigrammata, Oden „Sonnette, Elegien“ etc. enthält. Schon in der Vorrede erweist er sich als Anhänger der strengen Form. Er wendet sich darin gegen einen ungenannten Poeten, der unter dem Titel „des vortrefflichen Poeten Heinsii Sonnet“ ein Hochzeitsgedicht habe abdrucken lassen, das nicht weniger als 136 alexandrinische Verse zähle, „aus welchen man bald zehn Sonnetten schmeltzen könnte“. Von den 16 Sonetten, die sich in der dritten Ausgabe vom 1640 finden, sind die meisten fade Liebesgedichte. Alles ist erfunden oder mühsam aus anderen Dichtern zusammengesucht; natürlich fehlt es auch nicht an Entlehnungen aus Opitz (cf. z. B.: „Er beklaget sich, daß er so fern von seiner Liebsten sein muß“ mit Opitz: An den Westwind). Nicht ganz witzlos ist: „An einen ruhmsüchtigen, großsprecherischen, ungelehrten Pedanten“; es verdient als eines der seltenen humoristischen Sonette des 17. Jahrhunderts Erwähnung. Rists Sonette sind regelrecht alle in Alexandrinern abgefaßt, freilich sind diese Alexandriner meist gar nicht regelrecht gebaut. Das Reimschema ist dasselbe wie bei Opitz; nur einmal reimt er, seine eigene schulmeisterliche Strafrede vergessend, in folgender verbotener Weise: *aabb, ccdd, eff, egg* (An dein eigen Herz).

Noch viel unselbständiger als Rist und ganz unter dem Einflusse Opitzens steht Andreas Tscherning aus Bunzlau. Seine Sammlung „Deutscher Getichte Früling“, enthält auch einige Sonette, darunter zwei in „gemeinen Versen“. Im Inhalt sind diese Klinggedichte Tschernings durchweg unbedeutend und von der nüchternsten Prosa; in der Form muß man die meisten, wegen

des mangelnden Einschnittes zwischen Quartetten und Terzetten, als verfehlt bezeichnen. Auf sein enges Verhältniß zu Opitz weist Tscherning selbst hin, in dem er von seiner Dichtung das Wort „Opitziren" gebraucht, eine Wortbildung, die er Opitz (Pindarisiren), dieser dem Ronsard (petrarquiser) nachgeahmt hat.

Ebenso abhängig wie die Dichter waren die Theoretiker; keiner wagte dem Gesetzgeber der deutschen Dichtung entgegenzustehen. Die meisten dieser gelehrten Herren begnügten sich in ihren Poetiken Opitz' Buch von der deutschen Poeterey auszuschreiben; über das Sonett wurden bis auf Zesen keine neuen Regeln aufgestellt. Von Titz war bereits die Rede. In ähnlicher Weise beruft sich der berühmte Wittenberger Professor August Buchner beim Capitel über unsere Form auf seinen großen Freund. Es kennzeichnet die unbedingte Anerkennung Opitzens treffend, wenn Buchner in seinem kurzen Wegweiser zur deutschen Tichtkunst (Ausgabe von 1663, p. 159 f.) beim „Sonnet" bemerkt: „Exempel anzuführen ist unnöthig weil Opitzius der Art Getichte ein ganzes Buch voll hat." Mehr ergötzlich als wichtig ist die Definition des Sonettes, welche Ludwig von Anhalt in seiner, 1640 gedruckten versificierten Anleitung zur deutschen Reimkunst gab. Seine Erklärung lautet:

„Die Klinggedichte sein von vierzehn vollen Zeilen,
Die man dermaßen soll ausputzen und befeilen,
Wie auch ist vorgesagt. Im anfang findet man
Gesätze, deren zwei gleich folgen in acht Reien,
Darauf sich können wohl die sechse so verneuen,
Wie man bloß nach der Lust sie nur will setzen an."

Eines freilich ist an dieser Anleitung bezeichnend; der Sprachpurist und Gründer der fruchtbringenden Gesellschaft hat das noch von Opitz verschmähte Wort „Klinggedicht" in sein volles Recht eingesetzt. Derselbe Ludwig von Anhalt hat sich natürlich auch selbst im Sonett versucht, so ist ein Klinggedicht von ihm bekannt, worin er Charakter und Zwecke der von ihm gestifteten Sprachgesellschaft beschreibt (cf. Der fruchtbringenden Gesellschaft Namen, Vorhaben, Gemälde und Wörter. Frankf. 1646, ferner Ersch und Gruber, Encyklopädie I, 50, p. 343). Überhaupt fand das Sonett im Kreise des Palmordens großen Anklang und wurde fleißig gepflegt, wie man aus den zahlreichen Klinggedichten, mit denen sich die Gesellschafter gegenseitig huldigten, ersehen

kann. Ein „Klingreim“ des Vielgekörnten (Dietrich von dem Werder) auf den Tod des Gekrönten (Opitz) sei der auffallenden Bezeichnung halber, und weil er in jedem Vers dreimal das Wort „Krone“ enthält, hier besonders erwähnt; der Leser findet ihn bei Schottel: Ausführliche Arbeit von der Teutschen Haubtsprache Liber V tractatus quartus (Ausgabe 1763, p. 1174) mitgeteilt. Daß auch Tobias Hübner, der neidische Rivale Opitzens, schon frühe Sonette dichtete, geht aus einem Brief desselben an Buchner (Buchneri Epist. III, Nr. 10) hervor; dieser Epistel vom Jahr 1625 sind sechs Sonette beigelegt zum Beweis, daß nicht dem Schlesier allein der Ruhm eines metrischen Künstlers gebühre.[1]

Der liebenswürdige Königsberger Sänger Simon Dach steht natürlich auch als Sonettendichter nicht in dem Maße unter dem Einfluß Opitzens wie Rist und Tscherning, die nicht nur Nachahmer, sondern geradezu Nachäffer des Boberschwanes genannt werden müssen. Dach besitzt eigenes Talent genug, um wenigstens den Gehalt seiner Sonette nicht bei anderen Poeten borgen zu müssen, in der Form schließt er sich meist eng an Opitz an, und wo er dies nicht thut, geschieht es sicherlich zum Schaden seiner Dichtung.

In den 1696 erschienenen poetischen Werken finden sich einige ganz anormale Sonette. Dieselben genügen weder in der Anzahl der Verse, noch in der Anordnung der Reime den gewöhnlichen Regeln; es finden sich darunter Gedichte von vier, acht, zwölf, dreizehn Versen mit den verschiedensten Reimstellungen: *aabb, ccdd; abba, cddc, effe; aabb, ccdd, eeffe* u. a. m. Da uns aus denselben Jahren 1640, 1641, 1645 und 1655, in denen diese Pseudosonette entstanden sind, und sogar aus noch früherer Zeit richtige Sonette Dachs bekannt sind, müssen wir diese Gedichte als mißlungene Versuche in neuen Sonettarten betrachten. Außer diesen sechs Sonetten sind alle Dachschen Klinggedichte nach den von Opitz vorgeschriebenen Gesetzen gebaut; es sind im Ganzen 17. Weitaus die Mehrzahl derselben sind Gelegenheitsgedichte; als besonders gelungen, mag das Sonett auf die Geburt seines Sohnes (1642) hervorgehoben werden. Das beste Sonett Dachs ist „An eine Nachtigall“ betitelt, der hübsche Stoff ist mit wirklicher Grazie ausgestaltet und die Form richtig und

[1] cf. Barthold, Geschichte der fruchtbringenden Gesellschaft. p. 156.

schön gegliedert. Die übrigen Sonette Dachs erheben sich nicht über die Mittelmäßigkeit. In der Form sind sie nachlässig und unbeholfen, und im Gehalte verraten sie nur selten etwas von der Frische und Natürlichkeit, die man sonst dem Dichter des „Ännchen von Tharau" nachrühmt.

Langsamer als im Osten und Norden machten sich die Wirkungen der Opitzschen Reformen im Süden geltend, doch auch hier blieben sie nicht aus. In der Schweiz war es Johann Wilhelm Simmler († 1672), welcher der neuen Richtung Bahn brach. Der Züricher Inspector war ein ächter Opitzianer und sein Absehen daher vornehmlich auf den „Nutzen" und die „Belustigung" seiner Leser gerichtet. Wenn er nun auch bescheiden sagt: „die Belustigung aber kan ich nicht zeigen in wolklingenden Versen, außerlesenen redensarten und poetischen erfindungen, alß in welchen ich fast unerfahren bin", so darf doch der Historiker nicht erwarten, den frommen Dichter nur in den einfachsten Weisen zu hören. Als fleißiger Jünger seines großen Lehrers wagt er sich auch an die schwierigsten Stücke der Poeterey und ziert seine Gedichtsammlung (1648)[1] mit einer Anzahl mehr oder weniger schlechter Sonette. Manchmal freilich bleibt er hinter den Anforderungen zurück, denn sein Reimvorrat ist nicht groß, und er sieht sich daher mitunter gezwungen, in den Quartetten *abba, acca* zu reimen. Doch das hinderte ihn nicht, alle möglichen Ereignisse des täglichen Lebens in Klinggedichten, traurigen Klage-, Toten- und Trostklängen oder in glückwünschenden Ehrenklängen zu verewigen. Dazu bedient er sich natürlich meist des Alexandriners, nur zweimal verwendet er achtfüßige Trochäen, die seit Zesens Vorgang (1640) oft im Sonett angewandt wurden. Von dem poetischen Gehalt dieser Klinggedichte läßt sich kaum sprechen, dafür fehlt es nicht an gemeiner Plattheit und lächerlichen Geschmacklosigkeiten. Man bedenke, daß sich Simmler nicht scheut, in einem traurigen Klage-Klang auf den Tod einer Bürgersfrau die Selige als „Futterkasten der Armen" anzurufen.

So beherrscht Opitz während des ganzen dritten und vierten

[1] Johann-Wilhelm | Simmlers | Teutscher Geticht | en die Vierte, von Ihm selbsten | und auß hinterlassenen Schrifften um | einen Viertheil vermehrte und ver | besserte Außfertigung: In sich haltend etc. . . . Zürich . . . anno 1688. Die erste Ausgabe lag mir nicht vor.

Decenniums die Entwickelung des Sonettes, das eben um diese Zeit, selbst über die gelehrten Kreise hinaus, in der noch ganz volkstümlichen Pritschmeisterpoesie Verbreitung findet. Schon ums Jahr 1630 soll sich nach Gervinus (III^5, p. 191) der sächsische Pritschmeister Wolff Ferber in alexandrinischen Sonetten versucht haben. Erst zu Beginn der vierziger Jahre zeigt sich die schon erwähnte Reaction gegen die strenge, aber bloß äußerliche Behandlung des Sonettes zu Gunsten einer dem nationalen Geiste congenialeren, wenn auch freieren Wiedergabe der fremden Form. Als Vermittler zwischen beiden Richtungen erscheint in den dreißiger Jahren Paul Fleming. Seine Sonettdichtung ist die glänzendste Erfüllung alles dessen, was Opitz für die Form angestrebt oder gethan hatte, zugleich aber offenbart sie in einigen Versuchen Ansätze zu einer freieren Verdeutschung der Form.

Paul Fleming.

Fleming geht als Sonettendichter durchaus auf den von Opitz eingeschlagenen Bahnen, aber seine bedeutende poetische Begabung hebt ihn über die Klippen, an denen der Meister gescheitert, hinweg. Das Höchste, was auf dem von Opitz betretenen Wege zu erreichen war, hat er erreicht und seiner Zeit die schönsten Muster eines regelrechten formal vollendeten Alexandrinersonettes gebildet.

Flemings Poesie mutet uns an wie eine grüne Oase nach der ermüdenden Wanderung durch die Sandwüsten Opitzscher Nüchternheit und Gelehrsamkeit. Wir fühlen nach langem Entbehren wieder den Hauch frischer, wahrhaft aus dem Innern hervordringender Poesie und freuen uns an der frei aufquellenden Empfindung, die alle seine Dichtungen durchströmt. Tiefes Empfindungsvermögen, eine rege, gestaltende Phantasie und ein feines Formtalent einigen sich, um Fleming zum bedeutendsten deutschen Lyriker des 17. Jahrhunderts zu machen. Und diese herrlichen Eigenschaften offenbaren sich nicht nur in den freieren Formen seiner Lyrik, sondern im vollsten Maße auch in seiner Sonettdichtung. Zwar läßt sich nicht leugnen, daß er sich in der Form des Sonettes etwas steifer bewegt als in seinen Liedern und Oden, und daß es an erzwungenen Versen, Füllwörtern, abgebrauchten Bildern und geschraubten Sätzen darin nicht fehlt, meist aber ist es ihm

so gut gelungen, die Tiefe und Mannigfaltigkeit seiner Gefühle kunstvoll in die enge Form zu bringen, daß man die Sonette wohl als den Höhepunkt seiner Dichtung betrachten kann.

Fleming hat im Ganzen ungefähr 354 Sonette geschrieben, doch nur 198 sind uns davon erhalten. Diese sind in vier Bücher abgeteilt, von welchen, in der großen Ausgabe von Lappenberg (Stuttgarter litterar. Verein Band LXXXII und LXXXIII), das erste „von geistlichen Sachen" 20, das zweite „auf Begräbnisse" 14, das dritte „von allerhand Glückwünschungen" 62 und das vierte „in welchem Liebesgedichte" 102 Sonette enthält. Von den verlorenen Sonetten gehörten dem ersten Buch 10, dem zweiten 5, dem dritten 31 und dem vierten 110 an. Schon aus dieser Übersicht erhellt der Charakter von Flemings Sonettdichtung; sie ist vorwiegend rein lyrischer Natur. Die frühesten der uns erhaltenen „Sonnetten" gehören dem Jahr 1630 an; der erste Druck Flemingscher Gedichte, die Arae Schonburgicae (1630), enthält bereits ein Widmungssonett. Die Mehrzahl aber entstand in den Jahren 1633—1639, während Flemings Reisen nach Rußland und Persien. Die meisten der schönen Liebessonette gehören in die Zeit seines Aufenthaltes zu Reval, in den Jahren 1635—36.

Als Nachahmer Opitzens bezeichnet sich Fleming zunächst durch seine Vorliebe für den Alexandriner im Sonett. Von seinen 198 Sonetten sind nur acht ganz in einem anderen Versmaß gedichtet, nämlich fünf in gemeinen Versen (I, 12. III, 4. 17. IV, 92 und ein Hochzeitssonett in P. W. III, 1. Ausgabe Lappenberg), zwei in vierfüßigen Trochäischen (II, 1. IV, 13), eines in vierfüßigen jambischen Versen (IV, 1).[1] Einmal (I, 3) hat Fleming fünffüßige Jamben und Alexandriner in einem Sonett gemischt. Auch die Reime ordnet Fleming ganz nach dem Vorbild Opitz an. Wie bei diesem ist die Stellung *abba, abba, ccd, eed* die vorherrschende, daneben finden sich mehrfach in den Terzetten die Stellungen *ccd, ede* und *cdd, cee.*[2]

[1] Sonette in vierfüßigen Versen kannte schon die Plejade. cf. z. B. Ronsards Sonett an Garnier: „Le vieil Cothurne d'Euripide" (Garnier, Tragédies. Neudruck I, p. 82).

[2] Die einmal vorkommende Stellung *ccdeef* (IV, 25) beruht nur auf mangelhafter Überlieferung. Vermutlich ist in Vers 11 aus „Schätzen" das gut passende „Schalen" zu emendieren, wodurch der fehlende Reim zu „bezahlen" hergestellt wird.

Als Ansatz zu einer freieren, dem nationalen Geiste angemesseneren Wiedergabe des Sonettes kann man die reizenden, in kurzen Versen geschriebenen Gedichte „Bei einer Leichen“ (II, 1), „Auf ihre Gesundheit“ (IV, 13) und das launige „An Ambrosien“ (IV, 1) betrachten. Den sonettartigen Charakter hat von diesen leichtbeschwingten Dichtungen freilich nur das ernste „bei einer Leichen“ gewahrt, die beiden anderen entbehren die bezeichnende innere Gliederung und stehen daher der anakreontischen Tändelei näher als dem Sonett. Trotzdem dürfen diese Gedichte als ein Fortschritt in der Geschichte unserer Form gelten, sie mußten die Einsichtigen und Formfühlenden, welche im Sonett meist nur nach würdevoller Schönheit strebten, auf die Grazie hinweisen, deren diese kunstvolle Strophe fähig und bedürftig ist. Flemings Neuerung fang Anklang und bald auch im nächsten Freundeskreise Nachahmung. Das „Absonderliche Buch Poetischer Wälder“, worin alle an Fleming gerichteten Gedichte gesammelt sind, enthält als Nummer 11 und 12 zwei vierfüßige trochäische Sonette, mit welchen der Revaler Professor Reiner Brockmann im Jahre 1636 des Dichters Namenstag feierte. An künstlerischer Vollendung kommen diese dilettantischen Versuche natürlich den Sonetten Flemings, welche zum Feinsten und am besten Durchgebildeten gehören, das die deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts aufzuweisen hat, keineswegs gleich.

Schon Morhof[1] hebt Flemings Selbständigkeit hervor und stellt seine Originalität dem nachahmenden Talent Opitzs gegenüber, in dem er von unserem Dichter bemerkt: „Es stecket ein unvergleichlicher Geist in ihm, der mehr auff sich selbst, als auff frembder Nachahmung beruhet.“ Dieses Urteil findet vor allem in seinen Sonetten volle Bestätigung. Von den uns erhaltenen 198 Sonetten lassen sich kaum ein Dutzend als Übersetzungen oder Nachahmungen ausscheiden, und diese wenigen gehören zu den frühsten und unbedeutendsten der Sammlung. Diese Sonette sind indessen interessant, weil sie deutlich bezeugen, wie eng Fleming gerade in seiner Sonettdichtung sich ursprünglich an Opitz angeschlossen hatte. Mehrere derselben ahmen im Inhalt wie im Ausdruck einige der frühsten Opitzschen Sonette nach (III, 57.

[1] D. G. Morhofs „Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie etc.“ p. 387 der Ausgabe von 1700.

IV, S. 9. 12. 16); als wetteifernde Versuche im Übersetzen, wie Lappenberg meint, darf man einzelne dieser Sonette (IV, 8. 9. 12) kaum betrachten. Die Originaldichtungen der Gambara scheinen Fleming gar nicht vorgelegen zu haben, so wenig entsprechend ist die Umdichtung, die sich vielmehr als Variation der Opitzschen Übersetzung darstellt. Andere Jugendsonette bezeichnete Fleming selbst als Übersetzungen aus dem Französischen (II, 3. IV, 6. 7) und als Nachbildungen von Epigrammen des Hugo Grotius (IV, 3. 4). Zweimal hat Fleming auch eigene lateinische Gedichte (Suavia Nr. 40. 42) in deutsche Sonette (IV, 14. 13) verarbeitet.

Damit haben wir die nachahmenden Sonette Flemings aufgezählt, alle übrigen Dichtungen in dieser Form sind original und selbständig. Hierin aber zeigt sich eine Mannigfaltigkeit des Stoffes, eine Einfachheit und Wahrheit des Inhaltes, verbunden mit einer formalen Vollendung, wie man sie bei den Zeitgenossen vergebens suchen wird.

Gleich das erste Buch bietet eine wahre Bereicherung der deutschen Sonettendichtung; Fleming erschließt hier der Form zum ersten Mal auch das Gebiet der religiösen Poesie und bereitet so die bedeutenden Leistungen des Andreas Gryphius vor. Schon hier begegnen wir neben allgemeineren religiösen Betrachtungen den in der Folgezeit so beliebten Umschreibungen und Erklärungen biblischer Worte. Wenige Dichter jener Zeit freilich waren fähig, ihrem religiösen Fühlen und Denken in so milder und inniger Weise Ausdruck zu geben. Besondere Beachtung verdient das letzte Sonett des ersten Buches, es „beklagt die Änderung und Furchtsamkeit itziger Deutschen“ und ist ein beredtes Zeugniß für des Dichters edeln Patriotismus. Manche Stelle seiner Sonette bekundet Flemings volle und warme Hingabe an das teuere Vaterland, keine aber ist rührender und so sehr der Ausdruck wahrer Liebe als das folgende Sonett, welches der Dichter aus weiter Fremde an die Heimat richtet.

An Deutschland.

„Ja, Mutter, es ist wahr. Ich habe diese Zeit,
die Jugend mehr als faul und übel angewendet.
Ich hab' es nicht getan, wie ich mich dir verpfändet.
So lange bin ich aus und denke noch so weit.

Ach Mutter, zürne nicht! Es ist mir mehr als leid,
der Vorwitz, dieser Mut hat mich zu sehr verblendet,

nun hab' ich allzuweit von dir, Trost, abgeländet
und kan es ändern nicht, wie hoch es mich auch reut.

Ich bin ein schwaches Boot ans große Schiff gehangen,
muß folgen, wie und wenn und wo man denkt hinaus,
ich will gleich oder nicht. Es wird nicht anders draus.

Indessen meine nicht, o du mein schwer Verlangen,
ich denke nicht auf dich und was mir Frommen bringt,
der wonet überall, der nach der Tugend ringt."

Unter den Sonetten des zweiten Buches mögen die vier Gedichte auf den Tod des Martin Opitz hervorgehoben werden. Die neidlose Anerkennung fremder Verdienste zeichnet sie ebenso sehr aus wie der innige Anteil an den Geschicken der deutschen Poesie; die besten Verse des zweiten Sonettes (II, 10) mögen es bekunden, wie viel dem bescheidenen Dichter sein Opitius galt:

„Germania ist tot, die herrliche, die freie,
ein Grab verdecket sie und ihre ganze Treue,
die Mutter, die ist hin. Hier liegt nun auch ihr Sohn . . ."

Das bekannteste der in diesem Buche enthaltenen Sonette ist die Grabschrift, die er sich selbst drei Tage vor seinem Hinscheiden verfaßte und in der er eine treffende Charakteristik seiner selbst giebt. Was schon manche Dichter in ihren Ehrengedichten vergeblich versucht hatten, das Bild einer dichterischen oder künstlerischen Individualität in den engen Rahmen eines Sonettes zu zeichnen, das vollbrachte hier Fleming aufs glücklichste. Die Grabschrift Flemings ist ein erster, aber gelungener Versuch im charakterisierenden Sonett.

Die Gratulationssonette Flemings stehen durch den erfreulichen Unabhängigkeitssinn, der sich in ihnen offenbart, beinahe einzig da in dieser Zeit der gemeinsten und servilsten Gelegenheitspoesie. Die meisten der in diesem Buche gesammelten Sonette besitzen noch ein besonderes Interesse, da sie uns die Erlebnisse und Eindrücke seiner großen Reise in unmittelbarster Weise vorführen. Ein schönes Bild seines in äußeren und inneren Stürmen erstarkten Charakters bietet das berühmte Sonett „An sich", welches diesem Buch einverleibt ist (III, 26).

Der Preis aber gebührt seinen anmutigen Liebessonetten. Diese sind von seinem wahren, tiefen Gefühl so ganz durchdrungen, daß wir trotz aller modischen Verhüllungen den lebendigen Pulsschlag individuellen Empfindens und Denkens deutlich herausfühlen.

Dieses Lob kommt unter allen Sonettendichtern des 17. Jahrhunderts nur noch dem Andreas Gryphius zu. Den ganzen Roman seiner Liebe zu der schönen, goldhaarigen Elsabe Niehusen, der älteren Schwester seiner späteren Braut, hat er in seinen Sonetten poetisch verklärt wiedergegeben. Seine schüchterne Werbung (IV, 20. 31—37), sein Liebesglück (IV, 38—42. 47—50), die kleinen Mißgeschicke (IV, 51), die ersten Zerwürfnisse (IV, 55. 56. 57. 58. 59), die liebliche Versöhnung (IV, 63), die Schmerzen der Scheidungsstunde (IV, 70. 71), die süsse Erinnerung des weit in die Fremde reisenden Dichters an die zurückgebliebene Geliebte (IV, 75—78) und endlich die Verzweifelung über die Untreue der Freundin, alles hat in den Sonetten innigen und reinsten Ausdruck gefunden. Und wie er diese seine leidenschaftliche Liebe zu Elsabe (Salvie, Basile, Basilene, Salibene, Salibande, Harris, Valeria, Balthie, Adelfie etc.) in Sonetten verherrlichte, so besang er später auch sein wonniges Glück an der Seite der trauten Verlobten. Anmut ist so recht das Wesen dieser köstlichen Gedichte. Die Sprache ist einfach, fließend und im Ausdruck gemessen. Wo ungehörige Bilder, überflüssige Wortspiele und Antithesen, überzählige Reime und andere formale Künsteleien (cf. z. B. IV, 26) die natürliche Entwickelung des Gedankens hemmen, die schöne Ebenmäßigkeit stören, haben wir dies nicht sowohl dem Dichter als dem Geschmack der Zeit zuzuschreiben. Daß auch das Vorbild Opitz darin nicht ohne verderblichen Einfluß war, ist selbstverständlich. Die nachhaltigen Wirkungen der Opitzschen Lehren tragen wohl auch mit die größte Schuld, daß selbst ein so formfühlender Genius wie Fleming nicht zur klaren Erkenntniß der organischen Form, des wahren Wesens des Sonettes gelangte. Die stilwidrige Verknüpfung der Quartette und Terzette ist zwar bei Fleming, insbesondere bei den Sonetten seiner reiferen Jahre, ziemlich selten, der Mangel an bestimmter innerer Gliederung aber doch so oft bemerklich, daß wir wohl berechtigt sind, daran zu zweifeln, daß unserem Dichter die Zweiteiligkeit als wesentliches Merkmal der Form erschienen sei. Wenn die besten seiner Sonette trotzdem einen deutlichen, oft zum Gegensatz zugespitzten, logischen Abschnitt zwischen den Quartetten und Terzetten aufweisen, so ist das vorzüglich dem künstlerischen Instincte des Dichters und dem besonderen Charakter seiner Sonette zu gute zu schreiben. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß gerade die

schönsten Sonette Flemings epistolarischen Charakter haben, die meisten seiner Sonette sind vom Poeten an eine bestimmte Person, oft an sich selbst gerichtet.[1] In wirksamster Weise wird dann die Anrede und jeweilige Anwendung des allgemeinen Satzes in die Terzette verlegt und so der notwendige Einschnitt klar bezeichnet. Daneben finden sich freilich manche Sonette, bei denen der Hauptabschnitt auf den 12. Vers fällt, so daß Vers 1—11 den ersten, Vers 12—14 den zweiten Teil des Sonettes bilden; diese Gedichte zeigen, wie schwankend und unklar die Auffassung der Sonettform selbst bei Fleming war.

Auch mit Flemings Sonettdichtung, so sehr sie über den Leistungen der Zeitgenossen steht, ist also die Einbürgerung der Form in der deutschen Litteratur nicht gesichert, der Zusammenhang der äußeren Form mit der inneren Gliederung ist auch ihm nicht zum vollen Bewußtsein gekommen, und den Alexandriner, der durch seine Länge und antithetische Gestaltung die Symmetrie der Strophe stört, konnte der Verehrer und Nachfolger von Opitz auch nicht verbannen. Selbst dem formgewandtesten unter den Lyrikern des 17. Jahrhunderts gelang es nicht, das Sonett in der deutschen Sprache und Dichtung neu zu schaffen.

Indessen trugen die Sonette Flemings jedenfalls viel dazu bei, der fremden Form neue Freunde und Verehrer zu erwerben. Die Bemühungen so angesehener und beliebter Dichter wie Opitz und und Fleming um die Einbürgerung der Form waren nicht vergeblich gewesen und in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren erscheint das Sonett als die eigentliche Modeform der deutschen Lyrik. Ein Sonett machen zu können, gehörte zu den ersten Erfordernissen, welche man an einen wahren deutschen Poeten stellte, und auf Ruhm hatte bald nur der noch Anspruch, der sich in der schweren Kunst des Sonettierens noch durch eine besondere Verzierung auszeichnete. Die kunstvolle Form des Südens war manchem dieser Tausendkünstler viel zu leicht und zu einfach, man sann auf neue Künsteleien und schwierigere Reimspiele, um der Formfreude Genüge zu thun und dem Anfänger

[1] Besonders interessant in dieser Beziehung sind die Sonette an Tycho a Jessen (III, 8) und Gotfried Finkelthaus (III, 62), weil uns die ganz oder wenigstens teilweise in denselben Reimen gedichteten Antwortsonette der beiden Dichter erhalten sind (Lappenberg p. 607 f. u. p. 782).

größere Hindernisse in den Weg zum Parnasse zu legen. Das formale Princip, das durch Opitz zur Geltung gekommen war, gelangte um diese Zeit zur unumschränkten Herrschaft; dies offenbart sich in den Verkünstelungen des Sonettes aufs deutlichste. Der bedeutendste und mächtigste Förderer dieser in Spielereien ausartenden Sonettdichtung war Philipp Zesen. Nur wenige der zeitgenössischen Sonettisten bewahrte das angeborene Talent oder die Wahl des Stoffes vor den schlimmen Einwirkungen seiner Theorien, die meisten folgten seinem Beispiel. Deshalb gebührt ihm auch hier der Vortritt, wennschon die ersten Sonette eines anderen bedeutenden Dichters, des Andreas Gryphius, noch vor der ersten Ausgabe der Zesenschen Poetik erschienen.

Philipp Zesen.

Die Lehren und Regeln über das Sonett, die Zesen in seinem 1640 zum ersten Male erschienenen Buche: „Hochdeutscher Helicon oder Grundrichtige Anleitung zur Hochdeutschen Dicht- und Reimkunst“ aufstellste, bezeichnen den Anfang und in mancher Hinsicht den höchsten Grad der Verwirrung und Verirrung, in welche die Entwickelung des deutschen Sonettes gerissen wurde. Es ward dies für das Gedeihen der Form geradezu verhängnißvoll, weil Zesens Buch in mehreren, ziemlich rasch auf einander folgenden Auflagen verbreitet wurde und bald bedeutenden Einfluß auf die zeitgenössischen Dichter gewann. Zesen war nicht der erste, der es versuchte, mit dem Sonett poetische Kunststücke auszuführen, wie aus den Gedichten Weckherlins, Flemings und vor allem Dietrichs von dem Werder deutlich erhellt, aber er war der erste, der es wagte, alle Spielereien und Versuche, die seine Vorgänger und er mit dem Sonett vorgenommen hatten, durch Regeln und Erläuterungen wissenschaftlich festzustellen und in ihrer Berechtigung zum Dasein gleichsam zu bestätigen. Von welcher Bedeutung dies war, ist leicht zu ermessen, wenn man bedenkt, daß in einem Zeitalter, wo beinahe nur nach Schablone und Recept gedichtet wurde, die verknöchertste Theorie in ihren Wirkungen weiter reichen mußte, als das lebensvollste Beispiel. Durch die Codificierung gewannen manche dieser unsinnigen Spielereien, welche sonst rasch der Vergessenheit anheimgefallen wären, erhöhtes

Ansehen und zähe Lebenskraft. Da Zesen überdies die innere Structur der Form ganz verkannte und sie gedankenlos einer neuen Spielerei aufopferte, kann man mit Recht, von dem Erscheinen seiner Poetik an, eine gedeihliche Entwickelung und natürliche Ausbildung des deutschen Sonettes für unmöglich erklären.

Das Sonett war die Lieblingsform des phantasiereichen und geschickten Verskünstlers und er konnte sich in schönen Neuerungen und sinnreichen Variationen der Form nicht genug thun. Soll sich doch unter seinen ungedruckten Schriften ein eigener Tractat: „Der hochdeutsche Klingdichter" befunden haben, indem von „vielerhand teils schon gebreuchlichen, teils neuerfundenen Kunstahrten deutscher Klinggedichte", gehandelt war.[1] Diese Specialschrift ist nicht erhalten, die einschlägigen Abschnitte des Helicons geben aber ein so klares Bild vom Wesen und Charakter der Zesenschen Sonettdichtung, daß wir das, wahrscheinlich verloren gegangene, Manuscript des „Klingdichters" wohl entbehren können. Die Neuerungen, welche Zesen mit dem Sonett vornahm, beziehen sich vorzüglich auf den Vers und die Gliederung des Ganzen. In der Reimstellung folgt er meist der Opitzschen Überlieferung, und wo er sich hierin Änderungen und Verzierungen gestattet, geschieht es gewöhnlich im Anschluß an fremde, französische oder italienische Muster.

Gleich am Eingange des Helicons steht unter dem Titel „Klingende Dattelreime" ein Sonett in vierfüßigen daktylischen Versen. Es lobpreist Buchner als den „Erfinder" dieser Versart, die unser Theoretiker auch „rollende Palmen- oder Dattelart — Buchnerart" nennt. Die eigentliche Besprechung des Sonettes indes folgt erst in der „Heliconischen Obertreppe dritten Stufe", wo „von den Klinggedichten (anderswo nennt er sie auch „Klingreime" und „zwei-siebender"[2]), Sechslingen und andern gedichtarten mehr" gehandelt wird. Zuerst giebt er auch hier, nach einer kurzen, ganz

[1] cf. Bährenstädts (1672) und Gablers (1687) Verzeichnisse Zesenscher Schriften und Reichards „Versuch einer Historie der deutschen Sprachkunst". 1747. p. 166.

[2] In Zesens „Deutsch-lateinischer Leiter zum hochdeutschen Helicon etc." (Jena 1656) finden sich (p. 31) folgende lateinische Bezeichnungen für Sonett: „Tesseradecastichon", „Crusmaticum", „Crusma". Mit den zwei letzten Ausdrücken vergl. gr. κρούσμα, κροῦμα: das auf einem Saiteninstrument gespielte Tonstück.

an Opitz sich anlehnenden Beschreibung der äußeren Form, ein Klinggedicht nach der Dattelart. Darauf fügt er folgende, seine Auffassung gut bezeichnende Bemerkung bei: „Diese Art der Kling-gedichte möchte vielleicht iemand gefallen, darum hab ich auch das allerehrste, das ich aus Dattel- oder Palmenreimen zu machen versuchen wollen, anhergesetzt mit der Hoffnung, es werde einer oder der andere nachfolgen, und sie ferner ausüben. Dann es klinget viel besser meines erachtens, als ein steigendes (d. h. jambisches) und kann billicher ein Klinggedicht genennet werden als jenes, weil alles darinnen klinget und springet, auch flüchtiger von der Zunge läufft als das steigende.“ Opitz hatte mit seinen Worten von den „wieder geschrenkten reimen, die fast einen andern Laut als die gemeinen von sich geben“, nur schüchtern auf das äußerliche, musikalische Element im Sonett hinzudeuten gewagt. Ganz anders Zesen, der als Purist die von Opitz gemiedene Bezeichnung aufnahm und daraus das Wesen des Sonettes ableitete. Er verschaffte der Anschauung, das Sonett sei ein bloß äußerlich, musikalisch wirkendes Gedicht, allgemeine Anerkennung und volle Geltung. Damit war die gänzliche Ausartung der Kunstform zur Spielerei bestimmt. Sie zeigt sich denn auch in allen den folgenden Musterbeispielen samt den dazu gehörenden Erläuterungen zur Genüge. So folgt z. B. ein Klinggedicht in „den langen und kurtzen fallenden Reimbänden“, d. h. in vierfüßigen Trochäen, und darauf gar eines von „kurtzen steigenden, widerhallenden Reimen“, d. h. in vierfüßigen Jamben mit Echo nach jedem Reimwort. Welchen fremden Verskünstler Zesen gerade hierin nachahmt, ist schwer zu ermitteln, doch lag ihm wahrscheinlich ein romanisches Muster vor.[1] Als das erste seiner Art ist dieses „Echonische Sonett“ in den Beilagen mitgeteilt.

Seine völlige Unkenntniß der wahren Form des Sonettes und seine gedankenlose Veränderungssucht zeigt Zesen am besten in dem Abschnitt über die Einteilung des Klinggedichtes. Hier erklärt er geradezu den von „etlichen“ verteidigten Einschnitt zwischen den Quartetten und Terzetten für unnötig, da das Sonett „kein gesang ist, noch in 3 oder 2 sätzen sol gesungen werden“. Ein solcher Abschluß beim achten Verse scheint ihm

[1] Ein französisches Sonett mit Echo soll sich in den „Diversitez curieuses, Amsterdam 1599“ finden.

nur nötig, wenn man das Sonett, das ihm „aus dreierlei ahrten der Sinngedichte (wie man sie nennen möchte) gleichsam zusammengesetzt“ ist, „auf Pindarischer Lieder art recht in 3 theile, als in den satz, gegensatz und abgesang theilen wollte“. Ein solches pindarisches Sonett, das er „einsmalen aus Kurtzweile“ gemacht, folgt dieser gelehrten Bemerkung. Da in dieser sinnreichen Veränderung der zweifelhafte Ruhm der „Erfindung“ sicher dem Deutschen Zesen zukommt, so mag es hier als Beispiel Zesenscher Sonettdichtung folgen:

Satz.

Wer hat so süßes sprächen,
das aug' und ohr verführt?
das schweer-muht mier gebührt?
das mund und hertz kan schwächen?

Gegensatz.

Das rieseln in den bächen,
das sich so leise rührt,
und sich in sich verlührt,
kan lüfte nicht so brechen.

Abgesang.

Ach schau! mein trautes Lieb ist da,
das kan so süße sprechen;
ich seh, ich seh ihr bild, ach ja!
selbst Rosenmund, einbrechen.
Gegrüßet seist-du, schönster Strahl,
und auch willkommen tausendmal!

Weniger Neues bietet der zweite Teil des Helicons für die Geschichte des Sonettes. Es finden sich hier Sonette in Alexandrinern, in vers communs, in achtfüßigen Trochäen, in Daktylen, und unter Nr. 10 sogar eines in „gegenhüpfenden Reimbänden“, d. h. in einem anapästisch sein sollenden vierfüßigen Versmaß. Besondere Erwähnung verdient das Sonett an die Stadt Leipzig, weil es aus siebenfüßigen Jamben gebaut ist, die Zesen einigen Versen aus Opitz' „Hercynie“ nachgebildet hat; die Opitzschen Verse selbst sind eine Nachahmung der von Jean Antoine de Baïf erfundenen und nach ihm benannten „vers baïfins“, welche aus 15 Silben bestehen und die Cäsur nach der siebenten Silbe haben. Alle diese Neuerungsversuche im Helicon werden aber

übertroffen durch das „zwiefach verkettelte Klinggedicht, in unterredung gestellet zwischen Mahrhold und Rosemund", welches Zesen 1670 in sein „Dichterisches Rosen- und Liljenthal" aufnahm (p. 77—84). Das Gedicht unterscheidet sich schon durch die Anzahl der Verse von einem gewöhnlichen Sonette; es zählt 20 Verse, von denen, mit Ausnahme des zweiten, fünften, achten und elften, welche abwechselnd drei- oder vierfüßige Jamben bilden, alle Alexandriner sind. Wir haben es also mit einer Art „sonetto doppio oder rinterzato" zu thun, wie es bei den ältesten italienischen Sonettisten vorkommt und wie es unter dem Namen sonnet double durch den 1644 erschienenen „Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole" wieder bekannt geworden war. Da der Verfasser der ebengenannten Poetik, der königliche Secretair und Dolmetscher P. Bense Dupuis, ein Verehrer Zesens und Mitglied seiner deutschgesinnten Genossenschaft war, dürfen wir annehmen, unser Sonettkünstler habe die Anregung zu diesem Versuche aus dem Buche des Franzosen erhalten. Diese Annahme erhält höhere Wahrscheinlichkeit durch die Thatsache, daß auch die andere Eigentümlichkeit unseres Sonettes, die künstliche Verkettung der Reime, unter allen Theoretikern der Zeit gerade bei Dupuis am eingehendsten und liebevollsten behandelt ist.[1] Auch für die Dialogisierung des Sonettes, welche sonst damals ziemlich selten vorkam, von Zesen aber streng, Vers für Vers, durchgeführt wurde, fand sich in Dupuis' „Oracle de la poésie espagnole" ein Vorbild. Als Curiosum ist das Sonett in den Beilagen mitgeteilt, ein höherer Wert als der Seltenheit kommt ihm freilich nicht zu. Zesen benutzt das Sonett eben nur als Versuchsobject für allerlei Vers- und Reimspielereien, die er ohne Rücksicht auf den Inhalt anwendet, wie und wo es ihm einfällt. Ja, sehr oft wird es bei ihm und vielen seiner Nachtreter überhaupt schwer, einen vernünftigen Gedanken im Sonett zu finden, und manchmal hat man es nur mit einem rhythmisch geordneten Gemengsel von Wörtern,

[1] L'Apollon | ou | l'oracle de la poesie | italienne | et | espagnole. | Avec un Commentaire general sur tous | les Poëtes de l'une et de l'autre | Langue, tant Anciens que | modernes | Divisé en deux parties. | Par P. BENSE—DVPVIS | Secretaire Interprete de sa Majesté. | à Paris | Chez Toussainct Quinet, au Palais | dans la petite Sale, soubs la montée | de la Cour des Aydes. | MDC.XLIV | Avec privilege du Roy. | Seconde partie. livre III, chap. 3, p. 402 ff.

Lauten und Tönen zu thun, was ja vor allem zu einem richtigen „Klinggedicht“ nötig ist.

Besonders interessant für die Geschichte unserer Form ist der dritte Teil von Zesens Helicon, weil ihm das folgende theoretische Schreiben angefügt ist: „F. Zesens | Erörterung | der bisher streitigen Frage | Ob in den Klinggedichten die mein | -ung sich je und allwege mit dem achten | bande enden, oder, ob sie sich in folgende, sechs letzte bände erstrecken | soll? | — | Wittenberg, den 19. des Wonne- | mahndes Im 1641 Jahre.“ Es ist einleuchtend, von welcher Bedeutung die Ergebnisse dieser Erörterung für die Geschichte des Sonettes sein mußten; betrifft die Frage doch die wichtigsten Verhältnisse der organischen, inneren Form. Leider kommt Zesen in dieser Untersuchung von 15 Druckseiten nicht über das hinaus, was er im ersten Teile des Helicons schon angedeutet hatte. Auch hier spricht sich Zesen gegen das Verbot aus, nach welchem die Satzverschleifung vom achten in den neunten Vers gemieden werden sollte. Es ist bezeichnend für seine Stellung als Theoretiker, daß er sich durch die vom Fragesteller beigezogene Autorität Opitz' von seiner Entscheidung nicht abschrecken ließ, vielmehr, trotzdem ihm ein Einschnitt zwischen Quartetten und Terzetten „viel bässer“ schien als eine Verknüpfung der beiden Hälften, strenge bei seinen früher geäußerten Ansichten verblieb. Auch die Begründung seiner Ansicht ist die gleiche, wie im ersten Teil des Helicons, nur einige Beispiele aus der französischen und italienischen Litteratur sind als weitere Beweismittel hinzugekommen. „Weil das Klinggedicht nur ein kurtzes sinngedicht oder überschrift und kein Lied sein soll“, folgert Zesen, ist es auch „den Gesätzen der Lieder und Gesänge nicht unterworffen“. Ein Singgedicht aber ist das Sonett nach Zesens Anschauung deshalb nicht, weil es Strophen von verschiedener Größe hat, so daß die letzten beiden Strophen, die Terzette, auf die Melodie der ersten, der Quartette, nicht passen würden. Wenn das Sonett ein Singgedicht wäre, bei dem in Folge der damaligen Compositionsweise das Ende der Melodie immer mit dem Schlusse der Strophe zusammenfallen mußte, so müßte es statt 14 Verse deren 16 haben, also aus vier vierzeiligen Strophen bestehen. „Sollte es aber kein Gesang sein, sondern nur ein Sinngedicht, so achte ich es auch für unnöthig, daß man allzeit zu ende des achten reimes einen schluß machen . . . . wolle, weil es die

Frantzosen und Welschen allzeit auch nicht getan haben.“ — Die Beispiele, die Zesen hier anführt (Petrarca II, 76, Cl. Marots Übersetzung desselben Sonettes und Opitz, „Ein jeder spricht zu mir“ etc.), können als vereinzelte Ausnahmen gegenüber der großen Mehrzahl streng gebauter Sonette bei Petrarca und den romanischen Dichtern niemals als beweiskräftig gelten. Das mußte auch Zesen wissen, aber es galt nun einmal, die vorgefaßte Meinung zu verteidigen und dem deutschen Poeten für die vielen neuen Schwierigkeiten, die man ihm bereitete, wenigstens ein Hinderniß aus dem Wege zu räumen. Die ganze Erörterung hat den Charakter einer captatio benevolentiae, der zu Liebe Zesen nicht nur seinen besseren Geschmack, sondern auch seine bessere Einsicht zurückhielt. Daß er letztere besaß, bezeugt seine Ableitung des Sonettes aus zwei Quadrains und einem Sixain, die ihm an den sonnets licentieux und libertins der Malherbeschen Schule (*abbacddc*) besonders klar entgegentrat, da die Verschiedenheit der Reime die einzelnen Teile klar von einander scheidet. Auf den Einfluß französischer Anschauungen, der sich in der Ableitung der Form aus „Quadrains“ und „Sixain“ offenbart, soll nur flüchtig hingedeutet werden. Überhaupt bleiben auch für die deutschen Sonettdichter der nächsten Jahrzehnte die französischen Sonettisten die maßgebenden Vorbilder; Petrarca und die Italiener kommen selten in Betracht. Wo sich deutsche Sonettdichter mit Petrarca, der doch naturgemäß ihr Vorbild hätte sein sollen, berühren, scheint es meist durch französische Vermittelung geschehen zu sein. Auch bei Zesen, wir haben es gesehen, ist die Herrschaft französischer Vorbilder unumschränkt, daneben aber macht sich, mehr als bei irgend einem seiner theoretisierenden Fachgenossen, bei ihm der Drang nach eigenem Schaffen und neuen Erfindungen bemerklich. Diese Sucht nach Neuem blieb auch auf die Untersuchung über das Enjambement zwischen Quartetten und Terzetten nicht ohne Einfluß. Jedenfalls läßt sich für den sonderbaren, das Ergebniß der ganzen „Erörterung“ zusammenfassenden Schlußsatz, daß es „zuweilen zierlicher sei, wann die meinung sich mit dem durchschnitt oder mittel“ des neunten Verses schließe, ein Vorbild in der französischen oder italienischen Litteratur über das Sonett kaum finden.

Da er nur die mechanische Form in Betracht zieht, erscheint Zesen als der Nachfolger Opitzens und der consequente Durch- und

Ausbilder der Opitz-Buchnerschen Lehren, zugleich aber, da er die Wahl des Versmaßes freistellt, als der erste, der es wagte, die von jenen gegebenen Regeln zu übertreten. Dieser Widerspruch wird gelöst, wenn wir bedenken, daß auch die von Opitz beliebte Anwendung des Alexandriners ganz willkürlich war und keineswegs vom Wesen des Sonettes erfordert wurde. Wie oft Zesen auch gegen die von Opitz aufgestellten Gesetze sich verstoßen mag, bleibt er doch im Geiste der Opitzschen Sonetttheorie befangen, und die Neuerungen, welche ihm strenge Opitzianer als Verstöße anrechnen mußten, sind nur die folgerichtigen Durchführungen jenes vom Meister herrührenden Principes von der musikalischen Wirkung des Sonettes.

Bei Zesen wurde das deutsche Sonett wirklich zum bloßen „Klinggedicht". Dies war natürlich weder für die Form, noch für ihre Nationalisierung von Vorteil. Durch die mannigfaltigen Verzierungen und Veränderungen wurde der Charakter des Sonettes mehr und mehr verwischt und, da die meisten dieser Neuerungen sogar dem Sprachgeist widersprachen, keinesfalls dem Geiste der deutschen Dichtung näher gebracht.

Zesen ist die letzte, in die Geschichte des Sonettes eingreifende Erscheinung im 17. Jahrhundert. Die beiden Richtungen, nach denen sich das deutsche Sonett entwickeln sollte, waren nun gegeben. Versuche zu Höherem blieben vereinzelt. Die nachfolgenden Sonettisten schlossen sich naturgemäß entweder an Zesen und bestrebten sich dann meist, ihn mit Spielereien und Künsten noch zu überbieten, oder sie folgten dem Beispiele Opitzens, und pflegten mit möglichster Strenge und Steifheit das alte Alexandrinersonett. Der Mangel an Kritik bei dem damals üblichen Dichten nach Vorschrift erklärt es, daß die Mehrzahl jener Sonettisten des 17. Jahrhunderts sich nicht einseitig bloß der einen Richtung anschlossen, sondern zwanglos bald diesem, bald jenem Muster folgten. Die Wahl und Gestaltung der Form war ja nirgends eine durch künstlerische Principien bedingte, sondern eine ganz beliebige, und daher konnte es für einen Poeten nur rühmlich sein, wenn er seine Kraft in jeder Art erprobt hatte. Ein einziger unter allen den nun folgenden Sonettisten versuchte es, die Neuerungen Zesens künstlerisch zu verwerten und sie als Mittel zur Erreichung bestimmter poetischer Absichten zu verwenden; wie billig, wenden wir uns diesem vor allen anderen zu.

Andreas Gryphius.

Die Sonette dieses bedeutenden schlesischen Dichters fallen zum großen Teil in die Zeit vor den Neuerungsversuchen Philipp Zesens. Die erste Sonettensammlung von Andreas Gryphius erschien 1639, ein Jahr vor der ersten Ausgabe des Helicons, manche Sonette der später gedruckten Sonettenbücher I und II sind um eben diese Zeit oder noch früher entstanden. Betrachten wir also zunächst diese Jugenddichtungen. Die ältesten der vom Dichter selbst chronologisch bestimmten Sonette gehören dem Jahr 1636 an (I, 24. I, 27), manche der nicht datierten Sonette aber mögen noch älteren Ursprungs sein (z. B. I, 40 aus sachlich biographischen, V, 27. 28 aus formalen Gründen). Für die meisten Sonette ist die Zeit der Entstehung nicht mehr genau festzustellen. Es genüge daher die Bemerkung, daß, außer den 1639 erschienenen 100 „Son- undt Feyrtagssonneten", eine ganze Reihe der 1643 und 1646 gesammelten Sonette aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre datiert. Die Mehrzahl dieser Jugendsonette ist religiösen Inhalts, daneben treffen wir vornehmlich Gelegenheitssonette. In der Formbehandlung zeigt sich Gryphius durchaus als Schüler Opitzens. Von den Sonetten, welche wir mit Gewißheit in die Jahre 1635—1640 verlegen können (100 Sonn- und Feiertagssonette, I, 9. 14. 15. 18. 19.(?) 24. 27. 28. 40. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50; II, 5. 13. 14. 21. 22. 23. 24. 26. 27. 29), weicht kein einziges von den bei Opitz gegebenen Regeln ab; mit geringen Ausnahmen, Nr. 2, 14 und 23 der Festtagsonette, welche in sogenannten gemeinen Versen gedichtet sind, hat er alle diese Sonette in Alexandrinern abgefaßt. Da auch unter den 1643 im I. Buch veröffentlichten 50 Sonetten sich keinerlei Neuerungen finden, dürfen wir diese erste, ganz von Opitz' Einfluß beherrschte Periode der Gryphiusschen Sonettdichtung füglich bis zum Jahr 1643 ausdehnen. Nun aber fand in Gryphius' ästhetischen Anschauungen ein Umschwung statt. Er offenbart sich deutlich in der nächstfolgenden Sonettsammlung, dem 1650 erschienenen, aber schon 1646 abgeschlossenen zweiten Buch der Sonette. Unter den 50 Sonetten dieses Buches finden sich vier, welche ganz oder teilweise in einem anderen Versmaße als dem Alexandriner abgefaßt sind (II, 4. 20. 48. 49). Noch klarer

und bestimmter tritt der Unterschied zwischen der früheren und der neuen Richtung der Sonettdichtung des Andreas Gryphius zu Tage, wenn man in derselben Ausgabe von 1650 die als „Andreae Gryphii | Sonnette | das dritte Buch“ mitgeteilten Sonntagssonette ins Auge faßt und mit dem ersten Druck von 1639 vergleicht.[1] Aus der Reihe der 1639 publicierten Sonette ist Nr. 37 entfernt und dem I. Buch der Sonette einverleibt worden, und von den 58 übrigbleibenden — die sechs letzten gelangten nicht zum Abdruck — erscheinen nicht weniger als vierzehn gänzlich umgestaltet. Von diesen sind zwölf sogar in andere, bisher gar nicht oder nur von Zesen für das Sonett angewandte Versmaße gebracht (Nr. 5. 15. 17. 18. 20. 30. 31. 47. 48. 50. 55. 56). Zwei Sonette (Nr. 11. 28) haben nur eine teilweise Änderung des Metrums erfahren und zwei andere (40. 59) sind zwar total umgearbeitet, aber in der Form des Alexandriners belassen worden. Auch an den übrigen Sonetten hat der Dichter in Stil und Composition manches zu verbessern oder wenigstens zu verändern gesucht. Wir haben es also mit einer wahren Umgestaltung zu thun und es entstehen zunächst die Fragen, wann und warum der Dichter dieselbe vornahm. Die Lösung der ersten ist nicht schwierig. Noch im Jahre 1643, wir ersehen es aus dem damals einzeln erschienenen I. Buch der Sonette, lag Gryphius jede Neuerung oder Verzierung im Sonett fern, im Jahre 1646, spätestens im Frühjahr 1647 aber war die Umgestaltung der Sonntagssonette vollendet. In die Jahre 1643 bis 1646 muß also die Umarbeitung auf alle Fälle gesetzt werden; sehr wahrscheinlich ist es, daß sie den Dichter während seines Aufenthaltes zu Straßburg, Frühling 1646 bis Frühling 1647, beschäftigte, als er die erste Sammlung seiner Dichtungen vorbereitete. In eine spätere Zeit kann sie, obwohl die Ausgabe erst 1650 erschien, nicht fallen. In einer bibliographischen Notiz, welche über das lange verzögerte Erscheinen dieser Ausgabe Aufschluß giebt, berichtete Gryphius später (Ausgabe von 1657 p. 117 verso) selbst, er habe dem Straßburger Verleger Dietzel

[1] Diese Vergleichung ist jetzt erleichtert durch meine Ausgabe: „Sonn- und Feiertags-Sonette von Andreas Gryphius. Abdruck der ersten Ausgabe (1639) mit den Abweichungen der Ausgabe letzter Hand (1663).“ No. 37 und 38 der „Neudrucke deutscher Litteraturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts“. Halle 1883.

(cf. Sonette II, 44) das ganze Manuscript der Ausgabe vor seiner Abreise, d. h. vor dem Frühling 1647, übermacht.

Die Gründe, welche Andreas Gryphius bewogen, dem Vorgang Zesens zu folgen, und die Gleichmäßigkeit der deutschen Sonettdichtung durch die Einführung anderer Versmaße zu zerstören, darf man jedenfalls nicht in der Freude an formalen Veränderungen und Verzierungen suchen. Die Werke dieses tiefernsten dichterischen Charakters geben uns kein Recht, ihn irgendwie der bloßen Formenspielerei fähig zu halten. Einem Dichter wie Gryphius mußte die Verwendung anderer Versmaße im Sonett als Mittel zur Erreichung bestimmter künstlerischer Zwecke erscheinen, sonst wäre er sicherlich nie vom alten Alexandrinersonett abgegangen. Ein Blick auf die umgestalteten Sonette wird uns über die Bestrebungen des Dichters am besten aufklären. Von den zwölf ganz umgestalteten Sonetten aus der Sammlung der Sonntagssonette sind drei in „gemeine Verse" (1663: III, 15. 30. 64), eines in vierfüßige Jamben (1663: III, 49) umgesetzt worden, Versmaße, welche schon Opitz und Fleming im Sonett verwendet hatten. Ganz sicher auf Zesen zurückzuführen dagegen sind die Sonette in achtfüßigen Trochäen (1663: III, 5. 31. 47. 54. 55); ebenso das Sonett in Daktylen (II, 4). Sonette aus achtfüßigen Jamben, wie Nr. 20 und 46 des III. Buches (1663), sind vor Gryphius nicht bekannt. Ganz neu war auch die Vermischung der Versarten[1] (1663: III, 11. 17. 18. 28. 59; IV, 2. 9. 35).

Alle diese Veränderungen nun offenbaren zunächst deutlich das Bestreben, die Form des Sonettes lyrischer zu gestalten. Das deutsche Sonett, welches bisher das Gefühl nur im ruhigen Medium der Reflexion wiedergespiegelt hatte, sollte zum unmittelbaren Ausdruck der Empfindung befähigt werden. So verlangte es gebieterisch der Charakter der Gryphiusschen Lyrik, welche ganz das Werk augenblicklicher Stimmungen ist und daher mit ihrer bis zum Erhabenen sich steigernden Unregelmäßigkeit in den conventionellen Schranken des Alexandrinersonettes nicht Raum fand.

[1] Sonette mit verschiedenen Versmaßen kannten schon die frühesten italienischen Dichter; Beispiele dafür bietet Cino da Pistoja. In Frankreich kamen Sonette mit eingestreuten kürzeren Versen, sogenannte „sonnets boiteux", besonders durch die Nachfolger Malherbes, wie Racan u. a., in die Mode.

An der Zahl der Verse und der Stellung der Reime durfte, da sie als die charakteristischen Merkmale des Sonettes galten, nichts geändert werden, die Wahl des Verses aber war nach Zesen frei und durch sie hoffte Gryphius, die widerstrebenden Elemente der fremden Form und des nationalen Gehaltes zu einem Ganzen vereinen zu können. So wurde, was Zesen aus gedankenloser Veränderungssucht erfunden hatte, bei Gryphius ein Mittel für die wirkliche Einbürgerung der fremden Form. Die Wahl des dem Stoffe am meisten entsprechenden Versmaßes gestaltete das ganze Gedicht natürlicher, verlieh dem Sonett den Schein größerer Unmittelbarkeit. So gewannen die Dank- und Bußgebete des Dichters in ihrer trochäischen Umgestaltung, vornehmlich durch die in diesem längeren Verse ermöglichte und häufig angewandte Anaphora (III, 5. 31. 47. 55), an Innigkeit und überzeugender Wärme. Das Bestreben, dem Gedanken selbst in dieser künstlichen Form den möglichst freien und natürlichen Ausdruck zu geben, war es auch, das Gryphius zur Anwendung verschiedener Versarten in einem Sonett verleitete. Der Wechsel und Umschlag der Stimmungen sollte durch den Wechsel ruhiger und bewegter Versmaße versinnlicht werden. Dies gelang ihm oft auch sehr gut (cf. z. B. S. 18 der Sonntagssonette und 1663: III, 18), sehr oft aber ward durch den Wechsel des Metrums die Ebenmäßigkeit und Geschlossenheit der Form und ihre regelrechte Gliederung gestört. Gryphius strebte, bewußt oder unbewußt, mit seinen Neuerungen nach den höchsten Zielen dichterischen Schaffens. Er wollte die Form zum wirklichen Ausdruck des Inhaltes machen. Leider erreichte er seinen Zweck nur um den Preis formaler Licenzen. Das Sonett wurde zwar dem nationalen Empfinden näher gebracht, büßte aber durch jene Änderungen mehr oder weniger von seiner Einheit und Vornehmheit ein.

Daß die Einführung verschiedener Metra in das Sonett den Charakter der Form nicht ganz zerstörte, verdankt Gryphius zunächst der Eigenart seiner Stoffe, welche ihn unbewußt zur organischen Form und inneren Structur des Sonettes, zur Zweiteiligkeit des Inhaltes hindrängten. Die innige Verbindung zwischen religiösem Fühlen und theologischem Denken, welche den Vorzug der Gryphiusschen Religionspoesie vor der seiner Zeitgenossen ausmacht, bildet auch den vornehmsten Grund für die Lebensfähigkeit seiner Sonettdichtung im Besondern.

In Gryphius' Religionsdichtung war ein Äquivalent gefunden für jene merkwürdige Vereinigung glühender Liebesempfindung und scholastischen Denkens, die in den frühesten italienischen Sonetten ihren beredetsten Ausdruck erhalten hatte. Diese religiös-theologische Poesie war damals der dem Sonettcharakter angemessenste Bereich deutschen Geistes- und Gemütslebens. Der inbrünstige, aber von theologischer Ängstlichkeit bewachte und genau geregelte Glaube, wie ihn die Sonn- und Feiertagssonette zum Ausdruck bringen, entsprach am meisten jenem feurig-sinnlichen Liebesempfinden, welches durch das hinzutretende Element scholastischer Gelehrsamkeit zur ruhigen, klargegliederten Form des „sonetto" gedrängt worden war.

Der Sonettdichter Gryphius war also durch die Eigentümlichkeit seines Stoffes, welcher der Doppelnatur des Sonettes vollauf Genüge that, vor den früheren deutschen Sonettisten von vornherein begünstigt. Er selbst aber arbeitete überdies zielbewußter als seine Vorgänger an der wirklichen Germanisierung der Form. Die Textgeschichte der Sonn- und Feiertagssonette beweist deutlich, wieviel unserem Dichter an der völligen Verschmelzung der fremden Form mit dem deutschen Gehalt gelegen war. Die ganze Umarbeitung offenbart das Bestreben nach der dem Sonett eigentümlichen, klaren Gliederung. In manchen Fällen sind die Quartette selbständiger gestaltet worden (cf. z. B. I, 32. 33. 34 u. a. m.), noch häufiger aber sind die Sonette, wo erst die Umarbeitung den durchaus nötigen Einschnitt zwischen Quartetten und Terzetten herstellt (cf. z. B. III, 18. 22. 50. 56. 60. 62. 64; IV, 2. 9 u. a. m.). Deutlich bezeichnet wird derselbe teils durch Stellung einer Anrede in die erste Terzine (cf. z. B. III, 11. 22. 40. 43. 45 u. a. m.), teils durch den Beginn des logischen oder grammatischen Nachsatzes mit dem neunten Verse (cf. z. B. III, 6. 16. 33. 54 u. a. m.). Die Umgestaltung dieser Jugenddichtungen ist also trotz der bedenklichen Freiheiten in der Formbehandlung als eine wirkliche Verbesserung zu bezeichnen, und es bleibt nur zu bedauern, daß wir bloß die eine Hälfte dieser interessanten Selbstcorrectur besitzen. Durch die Mißgeschicke, welche das Erscheinen der ersten Gesamtausgabe (cf. die oben angeführte Notiz) so lange verzögerten, ging die Umarbeitung der Feiertagssonette zum größten Teil verloren. Nur wenige Bruchstücke sind uns davon erhalten (cf. p. 2. 9), die Mehrzahl der Sonette dieses Buches kennen wir nur in der

Fassung von 1639, in welcher sie später immer wieder abgedruckt wurden.

Bei der Bedeutung, welche, wie wir gesehen haben, der Charakter der Stoffe für das Gedeihen der Gryphiusschen Sonettdichtung hatte, scheint es angemessen zu sein, letztere auch nach ihrem dichterischen Inhalt zu betrachten. Wir greifen zu diesem Zwecke nach der vollständigen Sammlung der Sonette von Gryphius, der Ausgabe von 1698.[1] Da aber die Zahl und Anordnung der Bücher hier eine von den früheren Editionen verschiedene ist, sei der Betrachtung folgende Tabelle vorausgeschickt, welche die abweichenden Bezeichnungen in den Gesamtausgaben erläutert.

1639	.	.	.	Son- undt Feyrtagsonnete	
1643	A. Gryphii Sonette I. Buch	.	.	.	.
1650	I	II	.	III	.
1657	I	II	.	III	IV
1663	I	II	.	III	IV
1698	I	II	III	IV	V

Die von Christian Gryphius 1698 besorgte Ausgabe bietet also in der That die vollständigste Sammlung der Sonette unseres Dichters. Sie enthält im Ganzen 273 Sonette, welche, mit Ausnahme von zwei Nummern (das Widmungssonett zu den Epigrammen und das Sonett des Eros zu Beginn des „verliebten Gespenstes"), in fünf Bücher abgeteilt, sich auf p. 298—447 des zweiten Bandes finden.

Die ältesten Erzeugnisse des Dichters in dieser Gattung, die „Son- undt Feyrtags-Sonnete" vom Jahre 1639, bilden, wie in den vom Dichter selbst veranstalteten Ausgaben (1650, 1657, 1663), den Abschluß der Sonettsammlung. Ihnen wenden wir uns zuerst zu. Sie geben den Grundton an für den größten Teil der späteren Gryphiusschen Sonettdichtung, und sind deshalb besonders wichtig. Von dem eigenartigen gemischten Charakter, von der lyrisch-didactischen Doppelnatur dieser Sonette war bereits die Rede. Sie ist nur aus dem Wesen der damaligen religiösen Kunstdichtung einer-

[1] Alle bisherigen Citate beziehen sich auf die Ausgabe letzter Hand (1663) oder auf meine Ausgabe der „Sonn- und Feiertagssonette". Auf letztere sei auch für alle bibliographischen Angaben verwiesen (cf. Einleitung p. XI—XX).

seits und aus dem eigentümlichen Talente des Dichters anderseits zu begreifen. Durch die schweren Kämpfe und Anfeindungen, welche der Protestantismus während des 16. Jahrhunderts zu bestehen und zu erdulden hatte, war die Wichtigkeit des confessionellen Lehrbegriffes wesentlich erhöht worden. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts gewann das theologische Dogma auch im Leben große Bedeutung. Es machte seine Herrschaft bald auch auf dem Gebiete der Poesie geltend und rief am Anfang des 17. Jahrhunderts jene Dichtung hervor, welche nicht in religiöser Empfindung, sondern in confessionellen Dogmen und gelehrten Anschauungen ihren Quell hatte. So entwickelte sich neben der wahrhaft religiösen Poesie, dem Kirchenlied, eine theologische Dichtung mit meist sehr stark hervortretender didactisch-moralischer Tendenz. Es ist klar, daß eine solche Poesie nur das Erzeugniß gelehrter Dichter sein konnte. Ebenso einleuchtend ist, daß diese Dichter, kraft ihrer gelehrten Bildung, sich aller zu Gebote stehenden Kunstmittel für die Verschönerung ihrer Dichtungen bemächtigten und die fremden, eben in die Mode kommenden Strophengebilde den alten volkstümlichen Formen des Kirchenliedes vorzogen. Trotzdem, oder vielmehr gerade deshalb, brachten es die meisten dieser Dichter nie zur höchsten künstlerischen Vollendung; zur wahrhaften Belebung des Gehaltes in der Form. Unter den wenigen, die hiervon eine rühmliche Ausnahme machen, ist unser Andreas Gryphius der bedeutendste. Die Innigkeit seines Glaubens, die Macht seiner Empfindung verlieh selbst dem starrsten Dogma Leben, seine reiche Phantasie wußte auch den abstractesten Gedanken zu lebensvoller Sinnlichkeit zu erwecken und sein hohes dichterisches Talent unterwarf sich auch die schwierigsten, künstlichsten Formen. Dies bezeugen die Sonn- und Feiertagssonette vollauf. Künstlerischeren und zugleich überzeugungsvolleren Ausdruck hat die theologische Dogmatik seit den Tagen Dantes wohl nicht gefunden als bei Gryphius. In der Symbolisierung theologischer Begriffe, in der Darstellung eschatologischer Zustände, der Schilderung himmlischer Freuden und der Erfindung höllischer Qualen kann Gryphius nur mit dem großen Florentiner verglichen werden. Mag auch in der damaligen religiösen Poesie eine Neigung zu den Bildern des alten katholischen Kirchengesanges bemerklich sein, die Thatsache, daß nur Gryphius diese ganze Welt christlicher Symbole und Allegorien in der Großartigkeit

seiner Bilder vollständig wiederspiegelt, bleibt darum nicht weniger bewundernswert. Besonders wenn man bedenkt, daß er es in einer Form vollbrachte, welche wegen ihrer Knappheit wenig dazu geeignet scheint. Zur Wahl derselben war er vermutlich durch französische Vorbilder angeregt worden. Die religiösen Sonette Flemings konnten ihn nicht bestimmen, da sie damals wohl gedichtet, aber noch nicht erschienen waren. In Frankreich dagegen fehlte es an Beispielen für religiöse Sonette nicht. Schon die Plejade kannte das religiöse neben dem Liebessonett, und sogar der Gedanke, die sonntäglichen Bibeltexte in poetischer Umschreibung und Sonettform den Gläubigen darzubieten, war bereits in Frankreich zur Ausführung gekommen. Im Jahre 1605 noch erschien eine neue Auflage der „Sonets | spirituels | de feüe Tres-vertueuse et tres-docte | Dame Sr. Anne de Marquets | Religieuse a Poissi | Sur les Dimanches & principales solennitez de l'Annee", welche im Jahre 1562, von Ronsard und Dorat befürwortet, zum ersten Male gedruckt worden waren. Durch diese oder eine ähnliche Sammlung mag unser Dichter dazu angeregt worden sein, seine „Evangelia" in der Form des Sonettes zu dichten. An eine bloße Nachahmung eines fremden Vorbildes kann keinesfalls geglaubt werden; der selbständige Charakter des Dichters, der subjective Ton, die persönlichen Bezüge dieser poetischen Bearbeitung der Perikopen, schließt eine solche Annahme von vornherein aus. Die Sonn- und Feiertagssonette sind Gelegenheitspoesie im edeln Sinne des Wortes, sie sind der wahre, reine Ausdruck augenblicklicher Stimmungen unseres Dichters. Die schwere Not seiner Jugendzeit spricht erschreckend wahr und lebendig aus ihnen. Ihr Grundton ist daher furchtbar ernst und düster. Dies konnte zu einer Zeit, da man mit den Bildern des ekligsten Elendes und höllischen Grauens besonders vertraut war, die Wirkung dieser Dichtungen nur erhöhen; es hilft uns die lange Reihe von Nachahmern erklären, welche sich an Gryphius anschließt. Unser Dichter ward hierin für seine Zeitgenossen ein Pfadweiser. Das Sonett, welches er zuerst in den Dienst der religiösen Muse gestellt, ward bald eine Lieblingsform der theologischen Dichter. Psalmparaphrasen, Betrachtungen über Bibelverse, Erzählungen und Darstellungen wichtiger Momente aus den Evangelien, all dies nach Gryphius' Vorgang in Sonettform gekleidet, wird uns noch mehrfach begegnen.

Den Höhepunkt von Andreas Gryphius' Sonettdichtung bezeichnen die beiden Bücher I. und II. Schon äußerlich ragen sie durch größere Formenstrenge hervor; von den 100 Sonetten dieser Bücher weisen, wie bereits erwähnt, nur vier Abweichungen von der regelrechten Sonettform auf. Im Gegensatz zum vierten und fünften Buche enthalten diese späteren Sammlungen vorwiegend Sonette weltlichen Inhaltes. Auch von diesen Gedichten gilt, was wir oben von den Sonn- und Feiertagssonetten sagten, dass sie Gelegenheitsgedichte im besten Sinne des Wortes seien. Wie die religiösen Sonette uns Wesen und Entwickelung seines Geistes offenbarten, so wiederspiegeln diese Gedichte den Gang seines äußeren Lebens. Sie bilden eine kleine Biographie des Dichters bis in die Mitte der vierziger Jahre. Schade, daß sie für uns in manchen Teilen unverständlich geworden ist. Vieles ist eben nur angedeutet, vieles, und darunter wohl auch Bedeutungsschweres, ist nicht zu poetischem Ausdruck gekommen. Dennoch lassen sich die wichtigsten Ereignisse jener Lebensepoche in diesen Sonetten gut verfolgen. Das Elend des Vaterlandes und die Greuel des großen Krieges, welche auf seine Lebensgeschicke so unheilvollen Einfluß hatten, berührt er in manchen Sonetten, am anschaulichsten schildert er sie in dem 1636 entstandenen Sonett „Thränen des Vaterlandes". Von der in demselben Jahre erfolgten günstigen Wendung seines Looses und der im Schönbornschen Hause gefundenen Ruhe, Muße und Freundschaft berichten die Sonette an Friedrich von Sack (I, 24) und an die Bibliothek des Georg Schönborner (I, 14) u. a. m. Aus der Zeit seines Danziger Aufenthaltes geben uns einige Gelegenheits- und Festsonette Kunde (cf. z. B. II, 5. 26. 36; I, 18). Seine Reise nach Niederland kündigt das schöne Sonett an den Rat Christoph von Dihr an (II, 5). Die fünf Jahre seines Aufenthaltes zu Leyden sind durch eine Reihe der vollendetsten Sonette bezeichnet. Vor allen hervorzuheben sind diejenigen, welche er „in schwerer Krankheit" dichtete (I, 9. 45. 46. 47. 48; II, 23. 24. 27). Der Grundgedanke der Gryphiusschen Lyrik, der sich in manchen Überschriften, wie: „Es ist alles eitel" (I, 8), „Der Welt Wollust" (I, 10), „Menschliches Elend" (I, 11) u. a. deutlich offenbart, erhält in diesen, gleichsam im Angesicht des Todes gedichteten Sonetten oft wahrhaft erschütternden Ausdruck. So im 45. Sonett des I. Buches, dessen großartiger Schluß hier folgen möge:

„Was ist dieß Leben doch / was sind wir / ich und ihr?
Was bilden wir uns ein! was wündschen wir zu haben?
Itzt sind wir hoch und groß / und morgen schon vergraben:
Itzt Blumen, morgen Koth / wir sind ein Wind, ein Schaum /
Ein Nebel und ein Bach / ein Reiff, ein Thau', ein Schatten.
Itzt was und morgen nichts / und was sind unser Thaten?
Als ein mit herber Angst durchaus vermischter Traum."

Der Spruch des Predigers Salomonis, vanitas vanitatum, tritt uns aus Gryphius' Sonetten in allen möglichen Variationen entgegen. Die Gebeine der Buhlerin Philosette (I, 33) veranlassen ihn zu einer satirischen, das Grab eines hochberühmten Mannes (II, 37. 38) zu einer elegischen, das Königsspiel (I, 43) zu einer epigrammatisch-didactischen Betrachtung über die Nichtigkeit alles Irdischen. Düster und schwermütig klingen zumeist diese Sonette aus, verzweifelnd an dieser Welt und allein auf das Heil eines Jenseits bauend; nur selten erhebt sich der Dichter mit Lebenslust und Schaffensfreudigkeit über das Leid des Daseins und die Schmerzen der Erdgeborenen, wie in dem folgenden schönen Sonett: „Über Abraham Ortels Parergon"[1] (I, 38):

„Den Schau-Platz alter Welt, in welchem noch zu finden,
Was harter Flammen Grimm, und rauer Feinde Schwerdt,
Was der geschwinde Plitz, und lange Zeit verkehrt,
Schleust Ortels Hand hier auf. Muß gleich Athen verschwinden,
Bricht Pergamus schon ein, ob die von stoltzen Winden
Hoch aufgeschwellte See, weit über Länder fährt,
Wird von der Erdenschlund die Erden selbst verzehrt,
Doch ist ein freyer Sinn durch keine Macht zu binden.
Er reist die Schranken durch, in den ihn Fleisch und Noth
Und sterben pochen wil, und pocht den blassen Todt.
Findt alles in sich selbst, und findt sich selbst in allen.
Er sieht, was nicht mehr ist, und was noch kommen soll,
Ihm ist im Untergang und Weh der Erden wohl.
Und kann, ob gleich der Leib, sein Wohnhauß fällt, nicht fallen."

Auch die Liebesgedichte, welche zu den besten Sonetten dieser Bücher gehören, sind nicht frei von diesem elegischen, sehnsüchtig nach dem Jenseits strebenden Tone, der in dem Sonett „An die Sternen" (I, 36) seinen vollsten und edelsten Ausdruck gefunden

[1] Abraham Ortel, königlich spanischer Geograph, der „Ptolemäus" seiner Zeit (1527—1598) hinterließ ein „Parergon Geographiae veteris", welches 1624 von Joh. Morettus herausgegeben wurde.

hat. Indessen finden sich unter den Sonetten an Eugenie (I, 21. 22. 42; II, 8; cf. auch III, 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70) neben denjenigen, welche diesen Charakterzug der Gryphiusschen Muse deutlich an der Stirne tragen, auch einige, die der allgemein üblichen damaligen Liebeslyrik durch ihr concetti- und epigrammhaftes Wesen sich nähern (cf. z. B. I, 42; II, 8 u. a. m.). Gryphius benutzte überhaupt das Sonett gern zu epigrammatischen Zwecken; solcher zu Sonetten erweiterter Sinngedichte weisen die Bücher I. und II. eine ganze Reihe auf (I, 20. 26. 28. 29. 30. 31. 39. 41. 44; II, 40. 45; cf. auch III, 62. 63. 71). Manche davon sind von widriger Schlüpfrigkeit nicht frei (cf. z. B. I, 28, 41, 44), andere dagegen zeichnen sich durch echten Humor aus (cf. II, 39. 40. 45; I, 29. 30. 31). Am wenigsten gelungen erscheinen diejenigen mit moralischer Tendenz (I, 20. 26, besonders auch III, 71). Mit diesen Sonetten eröffnete Gryphius unserer Form ein neues Gebiet; vor ihm waren epigrammatische Sonette ziemlich selten (cf. oben Rist), sein Vorgang verschaffte ihnen einige Beliebtheit. Daß es auch an Hochzeits- und Leichensonetten nicht fehlt (I, 23. 28; II, 29. 30. 31. 32), ist bei einem Dichter des 17. Jahrhunderts selbstverständlich. Auch sonst ist die enkomiastische Poesie gut vertreten; die beiden Bücher enthalten eine ziemliche Anzahl von Ehren- und Widmungssonetten für Verwandte, Freunde und Gönner (I, 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 24. 37. 50; II, 12. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 35. 36. 43. 44). Als besonders interessant mögen noch die Sonette hervorgehoben werden, welche von der großen Reise des Dichters durch Frankreich und Italien Bericht geben. Natürlich war es vor allem die ewige Stadt, welche des Dichters Bewunderung erregte; er widmete ihr bei seiner Abreise ein warmempfundenes Sonett (II, 41; cf. II, 39. 40. 42) und reihte sich so der großen Schaar nordischer Dichter, welche seit du Bellay[1] in Sonetten der Siebenhügelstadt gehuldigt hatten, aufs würdigste an. Zum Schluß dieser Übersicht sei noch der zahlreichen, auch in diesen Büchern enthaltenen religiösen Sonette gedacht (I, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7; II, 1. 2. 3. 4. 9. 28. 46. 47. 48. 49. 50), die sich wie diejenige des IV. und V. Buches durch Wärme der

[1] Joachim du Bellay veröffentlichte 1558 sein „Premier livre des antiquitez de Rome". Ein anderer französischer Dichter, der Rom in Sonetten verherrlichte, ist Adrian de Gadon, dessen Gedichte 1574 erschienen (cf. du Verdier, Bibl. franç. I, p. 20 f. édition 1772).

Empfindung und dramatische Lebendigkeit auszeichnen. Wie schon aus unserer Besprechung folgt, sind die meisten dieser Sonette Originaldichtungen Gryphius'; nur wenige lassen sich als Übersetzungen oder Umschreibungen fremder Gedichte nachweisen. Zu letzteren gehören die Sonette, welche nach lateinischen Dichtungen des Bidermann, Sarbievus, Bauhusius (I, 5. 6. 7), nach einer Stelle des byzantinischen Historikers Cedrenus (II, 33) gedichtet sind. Unbekannt geblieben ist die französische Quelle des Sonettes auf Buckinghams Tod (II, 34).

Das III. Buch, das erst nach des Dichters Tod von Christian Gryphius herausgegeben wurde, enthält hauptsächlich Gelegenheitssonette. Eröffnet wird es durch 17 religiöse Sonette, geschlossen durch einige hübsche Liebesgedichte in dieser Form (III, 64—70), letztere stammen aber offenbar aus früherer Zeit, als die meisten übrigen Sonette dieses Buches. Den Rest bilden, wie schon gesagt, Gratulations- und Condolationssonette. In formaler Beziehung stehen die Sonette dieses Buches durchaus auf der gleichen Stufe wie diejenigen der früheren Sammlungen. Die Mehrzahl der Gedichte ist in Alexandrinern abgefaßt, daneben aber findet sich eine größere Anzahl von Sonetten in verschiedenen Versmaßen. Von den 71 Sonetten des Buches sind 18 nicht isometrisch, und zwar wird hier der Wechsel im Metrum öfter als in den anderen Büchern zur schärferen Bezeichnung des Einschnittes zwischen den Quartetten und Terzetten benutzt (cf. z. B. III, 16. 18. 19. 20. 32. 49. 54. 64 u. a. m.). An poetischem Wert freilich steht dieses nachgelassene Buch hinter den früheren, besonders hinter dem ersten und zweiten, weit zurück. Die Sprache hat viel von ihrer Kraft und Fülle eingebüßt, der Gedanke ist oft breit und meist platt und abgebraucht. Vor allem macht sich ein Ermatten der Phantasie, welches durch die Häufung der Bilder nicht vertuscht wird, nur zu oft bemerklich. Auch empfindet man oft Mangel an Wärme und Unmittelbarkeit der Empfindung, was bei einem Dichter wie Gryphius sehr auffällt. Gegen das Ende seines Lebens scheint übrigens Gryphius den Geschmack am Sonett etwas verloren zu haben, wenigstens läßt sich für diese Zeit keine so häufige Verwendung der Form mehr nachweisen. Hat es doch sogar den Anschein, als wolle der alternde Dichter die Sonettomanie seiner Zeit lächerlich machen, wenn er im Horribilicribrifax den abgeschmackten Pedanten Sempronius die Drohung

ausstoßen läßt, er werde auf einen Ring seiner Liebsten, „hoc amoris pignus“ . . . dreißigtausend Epigrammata, siebenhundert Sonneten, Septenarius est numerus mysticus, und hundert Oden machen (Hor. p. 70. Neudruck von Braune p. 69).[1]

Daß Gryphius in der Reihe der deutschen Sonettisten eine hervorragende Stelle in Anspruch nehmen darf, wird hoffentlich nach unserer eingehenden Erörterung nicht mehr zweifelhaft sein. Die Geschichte muß endlich auch dem Lyriker und Sonettdichter Gryphius, den man über dem Dramatiker mit Unrecht vergaß, die ihm gebührende Würdigung zu Teil werden lassen. Daß seine Zeit ihn als Lyriker nicht zu schätzen vermochte, ist natürlich. Was sie erfreute: die heitere Zufriedenheit und das süße Liebesglück einer künstlich erstellten Schäferwelt, konnte ihr der im Leben schwergeprüfte Dichter nicht bieten, wenn er wirklich die Empfindungen seines Herzens zum Ausdruck bringen wollte. Was sie schätzte: die feinste, künstliche Ausbildung der äußeren Form, mußte ihm, dem es vornehmlich auf Wahrheit ankam, nebensächlich erscheinen. So blieb die Gryphiussche Sonettdichtung ohne diejenige Anerkennung und Nachwirkung, welche ihr doch um ihrer großen Vorzüge und Schönheiten willen hätten zukommen sollen. Nur auf die Entwickelung der religiösen Sonettdichtung gewann er entschiedenen Einfluß. Wenn man erwägt, daß Gryphius der deutscheste unter allen unseren Sonettisten des 17. Jahrhunderts ist, so wird man den verhältnißmäßig geringen Erfolg seiner Dichtungen leichter begreifen und doppelt bedauern. Fleming und besonders Opitz hatten, soweit dies möglich ist, Gedanke und Sprache in ihren Sonetten „romanisiert“, und so Form und Inhalt einigermaßen zu verbinden gewußt; Andreas Gryphius, dessen energisch deutscher Dichtergeist ein solches Bestreben von vornherein ausschloß, suchte dadurch, daß er die äußere Form freier gestaltete, sie gewissermaßen „germanisierte“, die fremde Sonettform mit dem deutschen Gehalt in Einklang zu bringen.

Nicht bei allen Dichtern war der Einfluß Zesens für die Entwickelung des Sonettes von so guten Folgen wie bei Gryphius.

[1] Auch der schreckliche Horribilicribrifax rühmt sich einmal der Kunst des Sonettirens. Er will dem albernen Sempronius „mit vielen Sonneten, Madrigalen, Quadrimen etc.“ beweisen, daß der Kriegsmann über dem Gelehrten stehe (Horribilicribrifax p. 45. Neudruck p. 48).

Während der große Schlesier die Neuerungen Zesens selbständig verwertete und sie ernsten Kunstzwecken nutzbar zu machen suchte, erweisen sich die Sonettisten, welche wir jetzt zu besprechen haben, als gedankenlose Nachahmer des Meisters. Ihr höchstes Ziel war „Ergötzung" der Leser und ihr größter Ehrgeiz galt dem Ruhme, den Verfasser des Helicons mit einer neuen Erfindung überboten zu haben. Wir sprechen von der, bloß wegen ihrer formalen Spielereien noch beachtenswerten Sonettdichtung der Pegnitzschäfer. Da Harsdörfers Sonette, in mehr als 50 Bänden zerstreut, nie zur Geltung und Wirkung kamen, Johann Klay als lyrischer Dichter überhaupt wenig Beachtung verdient und gefunden hat, wenden wir uns sofort zu Siegmund von Birken, dem hervorragendsten Sonettisten des Blumenordens.

Schon in seinem ersten größeren Werk, der „Fortsetzung der Pegnitzschäferei"[1] erweist er sich als geschickter Nachahmer beliebter Spielereien. Als Zuschrift „an alle edle Liebhaberer und Hochmögende Förderer der Teutschen Sprache" enthält dieses Buch ein „zweygereimtes Blumensonnet", das in jedem Vers das Wort „Blume" aufweist und überdies bloß auf zwei Reimen ruht, also *abba, abba, bba, bba* reimt. Doch damit nicht genug; am Rande steht die Verweisung: „Die Wiederkehr der Reimendungen dieses Blumen Sonnets siehe auf der letzten Seite dieses Bogens im Distelsonnet." In der That findet sich ein solches an der citierten Stelle, unter dem lieblichen Titel: „Widerrufliche Wiederkehr des Blumensonnets an den wohleselhaften und seichtgelehrten Herrn Hasewald Langohr sonsten genannt Dünkelwitz. Vornehmen Sachwaltern des Raths zu Klügelheim. Seinen und aller Teutschliebenden ringmögenden Abgönner und ohnmächtigen Mißförderer." Wahrlich, geschmackloser ist eine edle Sprache nie verteidigt worden als in diesem Distelsonnet, welches wirklich in umgekehrter Reihenfolge dieselben Reimwörter hat wie das Blumensonnet und also an den schon bei Fleming erwähnten epistolarischen Gebrauch des Sonettes erinnert. Im Versmaß bleibt Birken fast

[1] Fortsetzung | der Pegnitz-Schäferey | behandelnd | unter vielen andern rein-neuen freymuhtigen | Lust-Gedichten und Reimarten | derer von Anfang des Teutschen Krieges | verstorbenen | Tugend-berühmtesten Helden Lob-Gedächtnisse | abgefaßt und besungen durch | Floridan und Klajus | die Pegnitzschäfer. | Mit Beystimmung jhrer andern Weidgenossen. | — | Nürnberg, In Verlegung Wolfgang Endters | Im Jahre MDCXXXXV.

durchweg beim Alexandriner; nur selten, und erst später, wendet er auch andere Metra im Sonett an. So vers communs z. B. 1650: An Magdalis (Pegnesis II. Teil 1679, p. 224), oder 1652: An die edelstschöne Donaunymphen (Pegnesis I. Teil 1673, p. 315); ferner achtfüßige Trochäen, z. B. die zwei Sonette an Dorilis aus dem Jahre 1667 (Pegnesis I, p. 500 f.). Wechsel der Metra ist ganz selten, doch finden sich auch dafür Beispiele; so Pegnesis I, p. 21, wo die ungeraden Verse in Alexandrinern, die geraden in vierfüßigen Daktylen gedichtet sind, und das Sonett „Die Schönheit" aus dem Jahre 1667, wo dreifüßige Jamben und Alexandriner miteinander abwechseln (Pegnesis I, p. 222). Wie unkünstlerisch ist diese regelmäßige Alternation im Vergleich mit Gryphius' Vorgehen! Besonders liebt Birken aber die freie Veränderung der Reimstellung. So finden sich außer den gewöhnlichen Umstellungen, z. B. das alte Schema *abba, cddc, eff, egg* (Fortsetzung der Pegnitzschäferey, p. 7), ferner: *aabb, ccdd, eef, fgg* (Pegnesis I, p. 222); *abba, acca, dde, fef* (Pegnesis II, p. 259); einmal kommt in den Quartetten auch Kreuzreim vor (Pegnesis I, 219). Auch ein zwölfversiges Sonett, wie uns in den Anfängen des deutschen Sonettes einige begegneten, hat Floridan gedichtet (Pegnesis I, p. 291). Zwei besonders interessante Spielereien enthält die 1669 herausgegebene „Guelfis". Die erste, ein Sonett „Über den Teutschen Krieg" (p. 10) erinnert durch die in jedem Vers stattfindende Wiederholung der Wörter „Krieg" und „Friede" an die ähnlichen Versuche Dietrich von dem Werders und anderer, die zweite aber ist ganz neu und original. Floridan versucht nämlich hier (p. 36), das Sonett zu einem der in der Nürnberger Schule so beliebten Bilderreime umzustempeln. Dieses Bildersonett „in der Form eines geöffneten Buches" ist als Unicum in den Beilagen mitgeteilt.

Wie sehr aber alle diese absonderlichen Experimente nur Erzeugnisse momentaner Willkür sind, beweist am besten Birkens Erörterung über das Sonett in seiner „Teutschen Rede-bind und Dichtkunst" (Nürnberg 1679). Hier führt Floridan zwar einige neue oder wenig gebräuchliche Namen, als: Tesseradecasticha, Kling-Gebäude, Klingzeilen (in der Pegnesis kommt auch „Klingreimen" vor I, p. 6) für das Sonett an, seine eigenen formalen Neuerungen bespricht er nicht. Diese Beiseitesetzung der eigenen Versuche ist ein beredter Beweis für die von Birken dem Dichter

zugestandene, unbeschränkte Freiheit in der Umgestaltung der Form. Seine Sonettenkünste schätzte der Dichter selbst nicht höher als augenblickliche Einfälle. Doch eben so, als Schöpfungen des Zufalls und der Willkür, bezeugen diese Sonette Birkens die Gemeinsamkeit der Principien zwischen der Nürnberger Schule und Zesen. Über den Inhalt der Sonette Floridans, welche meist in die Schäfereien verflochten sind, kann man sich kurz fassen. In der Mehrzahl sind es Liebes- und Gelegenheitssonette; pedantisch ausgeführte und zu einem 14versigen Gedicht erweiterte concetti.

Noch näher als die Nürnberger schließt sich Georg Neumark an Zesen. Weniger freilich in der Praxis als in der Theorie. Schon in seinem „Poetischen und Musikalischen Lustwäldchen" (1652) finden sich einige Sonette. Dieselben sind aber sehr unbedeutend, nüchtern und prosaisch und reichen bei weitem nicht an seine Kirchenlieder heran. Auch läßt sich in diesen Sonetten, die durchweg in Alexandrinern und der üblichen Reimstellung verfaßt sind, noch kaum der Einfluß Zesens spüren. Ganz deutlich wahrnehmbar ist er dagegen in Neumarks Poetik, die unter dem Titel: „Poetische Tafeln oder gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst aus den vornehmsten Authorn in 15 Tafeln zusammengefaßt etc." im Jahre 1667 erschien. Die das Sonett betreffende Erörterung findet sich in den Anmerkungen zu Tafel X (p. 246). Nachdem er hier die jambischen und trochäischen Sonette als die gewöhnlichsten bezeichnet, giebt Neumark Muster eines dactylischen und eines anapästischen Sonettes aus Martin Kempes „Palmzweig der deutschen Heldensprache" (1664), und offenbart sich dadurch sofort als Anhänger Zesens. Das darauffolgende „Pindarische doppelreimende Klinggedicht" kann diese Ansicht nur bestätigen. Wie die Beispiele bei Zesen ist auch dieses antikisierende Sonett in Satz, Gegensatz und Beisatz abgeteilt; um aber das Ganze noch kunstvoller zu gestalten, hat der Verfasser die achtfüßigen Trochäen mit Binnenreimen geziert, welche das Reimschema des Sonettes wiederholen.[1] Ein ähnliches, aber in Alexandrinern abgefaßtes, pindarisches Sonett, welches an Rist gerichtet ist, findet sich in den Beilagen. Ferner

[1] Solche Sonette mit Binnenreimen kannten auch die Franzosen, sie hießen dieselben „sonnets à tranches".

teilt er, mit Berufung auf ein Sonett Harsdörfers, welches *aabb, aabb, ccd, eed* reimt, ein Klinggedicht „auf Pericallen Nahmenstag" mit, welches die Reimstellung *abbb, aaba, ccd, dee* aufweist. Wenn der „Spielende", so folgert er, ungestraft jenes schlechte Sonett schreiben konnte, „so dörfte auch davor folgendes (nämlich sein schlechtes Sonett) passieren." Neumark bietet somit beides, Zesens Freiheit in der Gliederung des Ganzen und in der Wahl des Verses, und die bei den Nürnbergern beliebte Licenz in der Reimstellung.

Als Freunde der Sonettdichtung Zesens erweisen sich ferner E. C. Homburg, Christian Brehme und Georg Greflinger. Die beiden erstgenannten haben sich in daktylischen Sonetten versucht (cf. die 1642 erschienene 2. Ausgabe von Homburgs „Schimpff- und Ernsthaffter Clio" und das Gedicht Brehmes in der 3. Auflage des Helicons 1649), Greflinger, den man gewöhnlich unter die volksmäßigsten Dichter des Jahrhunderts zählt, hat zur ersten Ausgabe des Neumarkschen „Lustwäldchens" (1652) ein gar künstliches Sonett mit Widerhall beigesteuert.

Ebenfalls an Zesen lehnt sich Georg Martin. In seiner Gedichtsammlung: „Georgii Martini | Deutsche | Epigram | mata | und Sonnette | oder | Klinggedichte. | Bremen | Druckts und Verlegts Joost von Jacob | Köhler im Jahr 1654" sind 48 Sonette enthalten (p. 50—84). Als Schüler Zesens bezeichnen ihn nicht nur die beiden daktylischen Sonette (Nr. 14, 18), sondern vor allem das Sonett Nr. 8, welches, nach dem Muster des Zesenschen Sonettes an die Stadt Leipzig, in vers baïfins gedichtet ist. Von den übrigen 45 Sonetten sind zwei in gemeinen Versen, der Rest in Alexandrinern abgefaßt. In Sprache und Inhalt erheben sich die Sonette Martins nicht über die gewöhnliche Mittelmäßigkeit der Zeitgenossen. Es sind zumeist erotische oder enkomiastische Gedichte, voll steifer Wendungen und mit Bildern überladen. Ein Beispiel aus diesem wenig bekannten Dichter bringen die Beilagen.

In vollem Gegensatz zu diesen Dichtern, deren Sonette nur noch durch die absonderlichsten Veränderungen der äußeren Form Interesse haben, steht Sibylla Schwarz, deren Gedichte 1650, 12 Jahre nach ihrem Tode, von ihrem Lehrer und Freund Samuel Gerlach veröffentlicht wurden. Die im Jahre 1638 in früher

Jugend vom Tode dahingenommene Dichterin schloß sich in ihrer Sonettdichtung zumeist Opitz an. Ihre „Sonneten oder Klinggedichte", welche als Anhang dem anderen Teile ihrer „Deutschen Poetischen Gedichte" folgen, sind daher in der Mehrzahl Alexandrinersonette; Ausnahme machen drei in gemeinen Versen, vier in vierfüßigen Trochäen gedichtete Klinggedichte. Obwohl Sibylla gegen die innere Form des Sonettes oft verstößt und sich mehrfach Satzverschleifungen aus den Quartetten in die Terzette nachweisen lassen, kann man doch ihrer Sonettdichtung den Beifall nicht versagen. Sie handhabt die Sprache in der schwierigen Form mit einer Leichtigkeit und Grazie, wie außer Fleming nur wenige Dichter ihrer Zeit. Dabei durchzieht die meisten ihrer Sonette — einzelne leiden auch an antithetischen Witzeleien oder nüchterner Liebesdialektik (cf. z. B. Nr. 12. 13 u. a. m.) — ein Zug frischer und wahrer Empfindung. Man lese nur das folgende, reizende Sonett (No. 6):

„Liebe schont der Götter nicht,
Sie kann alles überwinden,
Sie kann alle Hertzen binden,
Durch der Augen klahres Licht.
Selbst des Phoebus Hertze bricht,
Seine Klarheit muß verschwinden,
Er kann keine Ruhe finden,
Weil der Pfeil noch in ihm sticht.
Jupiter ist selbst gebunden,
Hercules ist überwunden
Durch die bittersüße Pein.
Wie dann können doch die Hertzen
Bloßer Menschen dieser Schmerzen
Ganz und gahr entübrigt seyn?"

Das ist wahre, echte Poesie und die Sonette der „baltischen Sirene" verdienen daher, obwohl sie wegen ihres verspäteten Erscheinens keinen Einfluß auf die Entwickelung der Form gehabt haben, diese ehrenvolle Erwähnung in der Geschichte des Sonettes.

Ebenfalls zu dieser Gruppe, wenn auch mit einer leicht bemerklichen Neigung zu Fleming, gehört David Schirmer. In seinen „Poetischen Rosengepüschen" vom Jahre 1657 finden wir Liebessonette, die sich durch Einfachheit der Sprache, Übersichtlichkeit der Composition und oft sogar durch Wärme der Empfindung vorteilhaft auszeichnen. Formal hält sich Schirmer durchaus

in den von Opitz gezogenen Grenzen; die meisten seiner Sonette sind in Alexandrinern und den üblichen Reimstellungen gedichtet.

An Schirmer schließen wir am passendsten seinen Freund Johann Georg Schoch und den ebenfalls aus Sachsen stammenden Justus Sieber. Der letztgenannte verdankt seine Erwähnung nur Gottsched, der ihn in der 4. Auflage seiner kritischen Dichtkunst (1751. II, p. 696 ff.) unter den hervorragenden deutschen Sonettdichtern anführt. Man muß wie Gottsched jedes poetischen Sinnes bar sein, um in den Sonetten, welche in „Justus Siebers | Poetisirender | Jugend | oder | Allerhand Geist- und | weltlichen Getichten | 1658“ enthalten sind, etwas Hervorragendes zu finden. Mit Ausnahme eines Sonettes in vierfüßigen Trochäen sind alle diese Klinggedichte in Alexandrinern abgefaßt. Die Zweiteilung ist selten durchgeführt, der Reim in der üblichen Weise angeordnet. Es sind zunächst (p. 191) eine Reihe religiöser Sonette, darauf folgen (p. 523 ff., 560 ff., 825 ff.) eine große Menge Gelegenheitssonette. Den Abschluß machen Liebesgedichte in unserer Form (XVII. Abteilung, Nr. 18—45), über welche aber der Dichter selbst den Stab bricht, wenn er entschuldigend bemerkt, sie seien „auf anderer Begehren geschrieben“.

An poetischem Werte die Sonette Siebers nicht viel übertreffend, hingegen durch die eigenartige Verwendung und Umgestaltung der Form viel interessanter sind die Sonette Johann Georg Schochs. „Johann Georg Schochs | neu-erbaueter | poetischer Lust- und Blumen-Garten | etc.“ vom Jahre 1660 zeigt sie in unerfreulicher Fülle beisammen. Dieses Büchlein enthält nicht weniger als 200 „Lieb-, Lob- und Ehren-Sonnetten“, in denen der Dichter teils der strengen Opitzschen, teils der spielenden Richtung Zesens folgt, ja sogar Pfade betritt, auf denen erst ein Jahrhundert später die deutsche Sonettdichtung wieder wandeln sollte. Im ersten Teile haben wir es fast nur mit Sonetten im Opitzschen Stile zu thun. Der Dichter besingt hier in 99 Alexandrinersonetten seine Olianen, Smyrnien, Lydien, Candien, Philyretten, Clytien, Dolisen, Dorinden, Dulcianen, Amaryllen, Asterien, Amanden, Flavien, Rubellen, Susellen, Salibenen u. s. w. Diese Liebeshuldigungen sind fad und langweilig im höchsten Grade und der Leser kann nur bedauern, daß der Dichter erst zu spät zu der weisen Einsicht gelangte, welche er im 100. Sonett verkündigt, zur Einsicht: „Er wil nicht mehr lieben.“

Auch in formaler Beziehung bieten diese Sonette nichts Bemerkenswertes; erwähnt mag werden, daß Sonett 77 auf die gleichen Reime gedichtet ist wie Nr. 76 und daher als „Gegensatz vorigen Sonnetts“ bezeichnet wird. Das zweite Hundert der Sonette ist nach Form und Inhalt mannigfaltiger als das erste. Sonett 1—25 sind religiösen Inhaltes; Gebete an Gott Vater und Sohn, sowie Paraphrasen von Bibelworten. Besonders interessant aber sind Nr. 26—37. Sie haben den Gesamttitel: „12 Sonnette gesetzt nach Entwurf und Abtheilung einer Tragödien Ihrer Majestaet Carol. Stuart. wohlgekrönten Königes etc. gewaltsamen Tod betreffend.“ Der Dramatiker Schoch giebt hier eine Art Epitome einer Tragödie, ein argumentum dramatis in Sonetten. Er ist der erste deutsche Dichter, der eine Erzählung in die Form des später so beliebt gewordenen Sonettencyclus kleidete. Er ist aber auch, wenn wir von Eros' Eröffnungssonett in Gryphius' „Verliebtem Gespenste“ (1660) absehen, der erste, der unsere Form zu irgend welchen dramatischen Zwecken geeignet erachtete. Das 26. Sonett: „Alles ist sterblich“ bildet den Prologus, das 37.: „Die Unbeständigkeit der Zeit“ den Epilogus der merkwürdigen Dichtung. Die übrigen Sonette enthalten Monologe Cromwells, König Karls, Feyrfaxs, der Königin und anderer, oder moralische Betrachtungen im Sinne des Chores. In formaler Hinsicht ist das 26. Sonett bemerkenswert, weil es nach Gryphiusscher Art in zwei Versmaßen gedichtet ist, nämlich die Quartette in dreifüßigen Jamben, die Terzette in Alexandrinern. Ebenfalls Verswechsel und überdies noch die Zesensche Einteilung in Satz, Gegensatz und Nachklang einer Pindarischen Ode findet im 47. Sonett statt. Mit einer noch nicht dagewesenen Spielerei erfreut sodann Schoch seine Leser in Nr. 61, das ein in Alexandrinern abgefaßtes „Doppel-Sonnet“[1] ist. Die Stropheneinteilung und Reimstellung dieses Sonettmonstrums stellt sich folgendermaßen dar: *aabbbbaa, aabbbbaa, cddccddc, efefgg.* Das Gedicht ist also eigentlich ein Doppelsonett mit coda, denn es zählt 30 statt 28 Verse. In den Beilagen ist es als Curiosum mitgeteilt. Aus den nachfolgenden Sonetten seien als merkwürdig und ergötzlich die beiden Übersetzungen Horazscher Oden

[1] Sonnets doubles von 18 oder 28 Versen sollen schon die 1578 zu Paris erschienenen Gedichte des Jean de Boyssières enthalten. Ob Schoch diese oder ähnliche nachahmte, ist nicht mehr auszumachen.

in Schochsche Sonette erwähnt. Nr. 81 ist eine Version von Horatius' Oden IV, 10, Nr. 82 eine Verdeutschung von III, 13; letztere ist in den Beilagen zu lesen. Den Schluß bilden Sonette moralischen und patriotischen Inhaltes. Vielfältig und verschiedenartig nach Form und Inhalt stellen sich also die Sonette Schochs dar und doch sind sie in der Litteratur der Zeit wirkungslos geblieben, denn sie sind alles, nur keine Poesie und des Verfassers eigenes Urteil hat sich richtig und mit Recht an ihnen erfüllt. Im 90. Sonett singt er nämlich seine Verse traurig an:

„Drumb seyd ihr Verse seyd nur nicht zu sehr betrübt,
Ihr müßt, wie schlecht ihr seyd, doch werden noch geliebt,
Und wil es niemand thun, so wil ich euch doch lieben."

Ganz in Opitz' Sinne behandelt das Sonett der katholische Dichter Johann Scheffler, genannt Angelus Silesius. Seine zehn Sonette bilden eine Zugabe zu dem 1657 erschienenen „Cherubinischen Wandersmann". Sie sind durchweg aus Alexandrinern gebaut und weichen auch in der Reimstellung nicht von den Regeln Opitzens ab (ein einziges Mal in Nr. 2 findet sich die Stellung *aabb*, *abba*). Die „Klingreimen" Schefflers sind alle religiös, sie erheben sich durch Inhalt und Diction über die gewöhnliche Sonettenpoesie des Jahrhunderts. Zum Teil freilich sind sie sehr nachlässig gebaut und entbehren der nötigen Gliederung. Meist wird der größte Teil des Sonettes von einer Reihe sich steigernder Parallelsätze erfüllt und erst im letzten Verse erfolgt der lösende Nachsatz (1. 3. 4. 5. 6. 9).[1] Andere dagegen, wie „Der verdammte Übelthäter" (Nr. 7) und „Der abgeleibte Seelige (Nr. 10), sind sehr schön gegliedert und behaupten eine Ehrenstelle unter den deutschen Sonetten ihrer Zeit. An die katholischen Sonette des Angelus Silesius schließen wir am besten die Besprechung der protestantischen religiösen Sonettdichtung seit Gryphius.

[1] Diese Citate beziehen sich auf die „Sämtlichen poetischen Werke Johann Schefflers", herausgegeben von Dr. D. A. Rosenthal. 3 Bände. Regensburg 1862. Die Sonette stehen im II. Band, p. 132 ff.

Religiöse Sonettdichtung.

Das Beispiel Flemings und Gryphius', die, wie wir oben gesehen haben, das Sonett zuerst auch auf dem Gebiete der religiösen Poesie heimisch machten, fand zahlreiche Nachfolger. Die meisten der zeitgenössischen Dichter pflegten neben dem weltlichen Sonett auch das geistliche. Manche, die allzuviele schlechte Liebessonette auf dem Gewissen hatten, mochten wohl hoffen, durch einige Klinggedichte an den lieben Gott sich in den Augen eines christlichen Lesers wieder rehabilitieren zu können. Neben diesen aber erstanden einige, die sich ganz auf das religiöse Sonett beschränkten und darin ihr Bestes leisteten; von ihnen wollen wir jetzt sprechen.

J. W. Simmler haben wir bereits oben behandelt; auf ihn folgt chronologisch zunächst Andreas Heinrich Buchholtz. Sein Büchlein „Geistliche Teutsche Poëmata" vom Jahre 1651 enthält einige Sonette in Alexandrinern, welchen man Einfachheit der Sprache, Leichtigkeit der Versbehandlung, ja sogar eine gewisse Wärme der Empfindung nachrühmen kann.

Viel bedeutender ist Catharina von Greiffenberg, welche durch den Inhalt, die Sprache und Composition ihrer Sonette sich nicht unwürdig an Andreas Gryphius anschließt, anderseits durch manche Spielerei und teilweise Mißachtung der organischen Form ihre nahen Beziehungen zum Zesenschen Kreise verrät. Ihre Sonette sind gesammelt in dem Buche: „Der | Teutschen | URANIE | Himmel-abstammend | und | Himmel-aufflammender | Kunst- | Klang und Gesang | Geistliche | Sonette, Lieder und | Gedichte zu | Gottseeligem Zeitvertreib | erfunden und gesetzet | durch Fräulein Catharina Regina | Fräulein von Greiffenberg, geb. | Freyherrin von Seyssenegg etc. | Nürnberg | In Verlegung Michael Endters. | Gedruckt zu Bayreuth bey Johann Gebhard | Im MDCLXII. Jahr." Dasselbe enthält zwar nicht, wie Birken in seiner Poetik übertreibend behauptet, 1000, wohl aber dritthalbhundert Sonette. Von diesen 250 Sonetten ist die Mehrzahl (149) in Alexandrinern geschrieben, daneben aber finden sich auch sehr viele Sonette (40) in den seit Zesen-Gryphius beliebten achtfüßigen Trochäen. Außerdem treffen wir „gemeine Verse" (Nr. 9. 82. 182), vierfüßige

Daktylen nach dem Vorbild Zesens (Nr. 14. 184. 226. 227. 228. 229. 230. 241) und vierfüßige Jamben (Nr. 30. 81. 106. 109. 217). Auch Sonette mit verschiedenen Metra nach Art des Gryphius fehlen nicht (Nr. 57. 105. 110. 111. 210). Neben dem seit Opitz zumeist üblichen Reimschema *abba, abba, ccd, eed* zeigt sich bei der Greiffenberg die Reimverschlingung *abba abba, cdc dee* am häufigsten. Sämtliche Sonette sind religiösen Inhaltes, teils einfach kindlich die Gefühle der Dichterin aussprechend, teils sophistisch und verworren sich in theologischer Gelehrsamkeit ergehend. Mitunter wird sie auch mystisch und dadurch dunkel und unverständlich. Den Stoff zu ihren Sonetten entlehnt die Greiffenberg meist der Bibel, vor allem dem neuen Testament, dessen Aussprüche (cf. z. B. die sieben letzten Worte) und Gleichnisse sie mit Vorliebe umschreibt und erläutert. Mehrmals stellt sie in ihren Sonetten auch epische Stoffe aus der heiligen Schrift dar; so ist z. B. der Geschichte Josephs, der Passion Christi je eine Reihe von Sonetten gewidmet. Die vorzüglichsten Sonette dichtet Catharina, wenn sie, wie in den letzten 50 Gedichten, den Ausdruck ihrer religiösen Empfindungen in die Betrachtung und Schilderung der sie umgebenden Natur verflicht; da macht sich wirklich oft unter der leblosen Form der Pulsschlag eines warmen Gefühles bemerkbar. Die Sprache ist meist einfach und fließend, oft aber allzu bilderreich, besonders in denjenigen Sonetten, an denen der nüchterne Verstand und theologische Gelehrsamkeit mehr Anteil haben, als wirkliche religiöse Empfindung. Formale Spielereien, wie bei Zesen und den Nürnbergern, kommen selten vor. Als Beleg, daß sie nicht ganz fehlen, diene das Sonett 49, wo der Satz: „Wie Gott will“ in jedem Verse sich wiederholt. So bleiben die Sonette der Greiffenberg, trotz aller Mängel und Fehler, wie Überladung mit Bildern, Ausfüllwörter, Verworrenheit im Gedankengang, dennoch durch die Wahrheit, Innigkeit und Tiefe der Empfindungen, von denen sie durchdrungen und belebt werden, eines der bedeutendsten Denkmäler in der Sonettenlitteratur des 17. Jahrhunderts.

Nächst der „Hochfürtrefflichen Teutschen Uranie“, welche, wie Birken sagt, „dieser Redgebäud-Art die Gnade thut, sie vor allem zu lieben“, ist hier besonders Quirin Kuhlmann zu erwähnen, dessen Sonette auch meist religiös-theologischen Inhaltes sind. An poetischem Talent freilich kommt Kuhlmann der Greiffenberg

nicht gleich. Statt lebendiger religiöser Empfindung bieten seine Sonette uns lauter theologische Gelehrsamkeit, und an Stelle der einfachen, wenn auch mitunter etwas nüchternen Sprache Catharinas tritt bei Kuhlmann eine überschwengliche hohle Rhetorik und mystische Verworrenheit. „A. Z.! | Qvirin Kuhlmanns | Bresslauers | Himmlische | Libes-küsse. | über di fürnemsten Oerter | der Hochgeheiligten Schrifft, | vornehmlich | des Salomonischen Hohenlides | wi auch | anderer dergleichen Himmel- | schmekkende Theologische | Bücher | poetisch abgefasset | — Zu Jehna | Drukkt Samuel Adolph Müller | Im Jahr 1671." So lautet der volle Titel des seltenen Büchleins, das den Hauptstock der Kuhlmann-schen Sonette enthält. Es sind deren 50; jedes stellt einen „Libeskuß" dar. Weitaus die Mehrzahl derselben ist in Alexandrinern gedichtet. Dagegen erinnern fünf in achtfüßigen Trochäen (Nr. 10. 20. 25. 42. 50), zwei in verschiedenen Metra (Nr. 24. 48) an den Vorgang Zesens und Gryphius'. Außer den üblichen Reimstellungen kommt einige Male in den Vierzeilen auch Kreuzreim vor (11. 17. 19. 22. 23. 38. 43. 45. 46. 49. 50). Zwei Sonette (21. 29) binden alle 14 Verse mit einem und demselben Reim. Ein solches einreimiges Sonett nennt Kuhlmann ein „rein-gereimtes Sonnet, wie aus der Überschrift zu dem Sonett „Grab eines Seidenwurms"[1] zu ersehen ist. Für diese neue Abart des Sonettes war ein Vorbild in den romanischen Litteraturen unerfindlich. Der 13. Liebeskuß ist als „Opitzianische Nachahmung oder Parodi" bezeichnet, weil er auf die Reime von Opitz' 20. Sonett („Was will ich über Püsch u. s. w.") gedichtet ist. Eine Spielerei, der wir schon mehrfach begegneten und die an Dietrich von dem Werder ihren beharrlichsten Ausbilder gefunden hatte, weist der 40. Liebeskuß, „Di ewige Lebenskrone" auf. Jeder Vers dieses Sonettes enthält nämlich drei bis vier Mal das Wort Krone oder eines seiner Derivate.[2] Mit einer ganz neuen und eigenartigen Spielerei überraschte aber Kuhlmann seine Zeit durch den folgenden 41. Liebeskuß. Schon die Überschrift und Widmung dieses Sonettes mit einem

[1] Dieses Sonett findet sich in „Quirin Kuhlmanns unsterbliche Sterblichkeit oder Hundert Spil-ersinnliche vierzeilige Grabschrifften" und zwar in der „Spil-ersinnlichen Zugabe. Achtzehn Schertzgräber" (p. 45 der zweiten Ausgabe von 1671).

[2] Ein Sonett gleicher Art findet sich in Q. Kuhlmanns „Lehrreichem Geschichtsherold", 1673 (p. 499).

besonderen Dedicationsspruche, welche allein eine volle Seite des Buches einnehmen, deuten auf den Wert, den KUHLMANN diesem Pracht- und Prunkstück seiner Kunst beilegte. Auf die pompöse Ankündigung folgt, über die zwei nächsten Seiten sich ausbreitend, das seltsame „Wechselsonett vom Wechsel Menschlicher Sachen", welches als Curiosum in den Beilagen mitgeteilt ist. Dieses Sonett besteht in den ersten 12 Versen, mit Ausnahme einiger Reimwörter, aus lauter einsilbigen Wörtern, die sich — und darin besteht der Wert des abgeschmackten Erzeugnisses — nach Angabe der mehrseitigen nachfolgenden Erklärung nicht weniger als 6 229 020 800 Mal versetzen lassen. Das Sonett, welches *abba, abba, cddc, ee* reimt und, nach den letzten zwei Versen zu schließen, aus achtfüßigen Trochäen besteht, ist nämlich eine mystische Formel, in der, wie „in einem Klumpen, di Samkörnchen der Schluß-, Red-, Sitten-, Weiß-, Rechen-, Erdmessungs-, Thon-, Stern-, Artznei-, Natur-, Recht-, Schrifft-weißheit verborgen" sind. Deshalb meint denn KUHLMANN auch: „Wie hart obgesätzter Libes-kuß den Ohren, so lieblich wird er den Gemüthern vorkommen." Die rücksichtslos vorwärts schreitende Zeit hat den Satz KUHLMANNS, dass „das größte Theil der Menschen Weisheit in der Verwechselung verborgen" nicht bestätigt, und so erscheint denn auch dem modernen Historiker dieses Wechselsonett, obwohl nach des Dichters Aussage ein großer Hauptband den Inbegriff desselben nicht umfassen könnte, nur noch als tiefgemeinte, aber geschmacklose Reimerei.

Der Gedanke, den von neulateinischen Dichtern erfundenen „Wechselsatz"[1] im Sonett anzuwenden, ist jedenfalls in KUHLMANNS mystischem Kopfe entstanden, doch mag auf die Ausführung das Vorbild der französischen sonnets rapportés nicht ohne Einfluß gewesen sein. Wie in dem schon von RONSARD[2] und DU BELLAY[3] angewendeten sonnet rapporté, entsprechen sich auch

[1] Über den Wechselsatz cf. HARSDÖRFER, Poetischer Trichter I, p. 51; ferner KÖNIG, Untersuchung von der Beschaffenheit der einsilbigen Wörter in der Teutschen Dichtkunst (in BESSERS Schriften 1732. II, p. 846 ff.); ferner SCALIGER, Poetices II, c. 30.

[2] cf. AMOURS DE CASSANDRE, Le destin veux qu'en mon ame demeure etc.

[3] cf. OLIVE, Fasse le Ciel, quand il voudra, revivre (cf. ferner PASQUIER, Recherches L. 7, c. 15; L. 8, c. 13).

im Wechselsonett Kuhlmanns die Wörter in zwei auf einander folgenden Versen derart, daß man von einem Vers in den andern lesen kann, ohne den „Sinn“ des Ganzen wesentlich zu stören. Auch über die übrigen Sonette, von denen wegen der Seltenheit des Buches sich einige Proben in den Beilagen finden, läßt sich kaum ein günstiges Urteil fällen. Seine Stoffe entnimmt Kuhlmann vorzüglich der Bibel, besonders dem Canticum canticorum. Daneben finden sich Paraphrasen und Exclamationen über Stellen aus Augustinus, Ambrosius, Leo, Gennadius, Cassiodorus, von Neueren aus Jul. Scaliger, Casp. Barth, Sarbievus, Owen und Athanasius Kircher; letzterem verdankt er wohl auch die Anregung zu seinem Wechselsatz. Selbst Aussprüche Senecas und Ciceros werden zu mystisch-theologischen Sonetten (45. 47) verarbeitet.

Quirin Kuhlmann ist, von einzelnen kleineren Erscheinungen abgesehen, der letzte Vertreter der religiösen Sonettdichtung, die in Andreas Gryphius einen so bedeutsamen Anfang genommen hatte. Die bombastische, spielende, oft geradezu unsinnige Weise, mit der Kuhlmann in den Liebesküssen ernste und heilige Fragen behandelte, nahm dem Sonett in den Augen der Zeitgenossen jede höhere Weihe und ließ es unfähig und unwürdig erscheinen zum Ausdruck großer und tiefer Gedanken und Gefühle. Von jetzt an bis zu seinem gänzlichen Verschwinden aus der Litteratur ist das deutsche Sonett nur noch ein Gefäß für nichtssagende Galanterie und geschmacklose Lobrednerei.

Sonettdichtung der zweiten schlesischen Schule und ihrer Anhänger.

Vorherrschen des Alexandrinersonettes und durchgängige Enthaltung von den üblichen Spielereien einerseits, beinahe völliger Ausschluß ernster und religiöser Stoffe und Verwendung der Form zu erotischen und enkomiastischen Zwecken anderseits sind die merklichsten Kennzeichen der Sonettdichtung dieser Schule. Auf die geschmacklosen Ausartungen und Umgestaltungen der Sonettform durch Zesen und seine Nachfolger war die Rückkehr zur einfachen Form, wie sie Opitz als Muster hingestellt hatte, nur die historisch bedingte Gegenwirkung. Die gänzliche Verweltlichung

des Sonettes aber wird vornehmlich durch den Charakter dieser bloß auf Belustigung und Zeitvertreib ausgehenden Poesie begründet. Durch die Rückkehr zur früheren Einfachheit und den Ausschluß jedes bedeutenderen Stoffes aus dem Sonett wurde die Form nun natürlich aus ihrer bisherigen ansehnlichen Stellung als Kunst- und Prunkstück der Lyrik verdrängt und zu der niedrigen Stufe der poetischen Gelegenheitsscherze und Madrigale herabgedrückt. Diese Wandlung vollzog sich ganz unter dem Einflusse der französischen Verhältnisse. Schon im zweiten Viertel des Jahrhunderts war in Frankreich das Sonett zu den kleinen Formen der Galanteriedichtung herabgesunken und die Poeten der feinen Salons belästigten mit ihren Lobsonetten die ganze Welt derart, daß bereits im Jahre 1666 der große Molière die Geißel seines Spottes über ihnen hatte schwingen müssen (cf. Misanthrope I, 2, wo Alceste das „sonnet licencieux" des Oronte kritisiert). Für Deutschland erschien ein solcher strafender Genius leider nicht und die fade, lüstern lächelnde Boudoirpoesie pedantischer Sonettisten fristete daher ihr Dasein bis ins zweite Viertel des 18. Jahrhunderts.

Aus der oben gegebenen Charakteristik der Sonettdichtung erklärt sich die Gleichförmigkeit und Ähnlichkeit verschiedener Dichter leicht. Dieselbe ist so groß, daß sie in zweifelhaften Fällen eine genaue Bestimmung der Autorschaft sehr schwer macht und daher auch völlig zu einer vornehmlich allgemeinen und zusammenfassenden Darstellung berechtigt.

In rein formaler Beziehung nehmen die Sonette der zweiten schlesischen Schule neben Fleming jedenfalls die ehrenvollste Stelle ein in der Geschichte unserer Form während des 17. Jahrhunderts. Der bedeutende Fortschritt der Sprache zur Biegsamkeit und Leichtigkeit, die Beschränkung auf die eine und einfachste Form des Sonettes, auf das Alexandrinersonett, und endlich die häufige Anwendung desselben führten zu einer Sauberkeit und Glätte, zu einer Meisterschaft in der Behandlung der äußeren Form, die bis dahin nur Fleming besessen hatte. Die innere, organische Form kam, trotz der Kenntniß und der Einwirkung der italienischen Poesie (Marini, Clod. Achillini), nicht zum Bewußtsein dieser Dichter. Sie wurde daher selten und nur zufällig nicht verletzt und meist ganz zerstört. Dazu trug freilich auch Charakter und Wesen der zum Sonett mit Vorliebe gewählten

Stoffe viel bei. Französische Galanteriescherze, erotische Witzeleien, hyperbolische Lobrednerei und andere geistreich oder poetisch sein sollende Kleinigkeiten paßten eben, selbst wenn sie über und über in hochtönende Worte und schwülstige Bilder gehüllt waren, nicht in den einfachen und ernsten Rahmen des Sonettes. Für solche Nichtigkeiten war diese Form zu groß. Sie war zu erhaben, zu ruhig und gemessen, um als natürlicher Ausdruck solcher conventioneller Spielereien und alberner Zweideutigkeiten zu erscheinen.

Der gewandteste unter den Sonettdichtern der zweiten schlesischen Schule ist Christian Hoffmann v. Hoffmannswaldau. Seine Sonette erschienen in der von B. Neukirch 1697 veranstalteten Sammlung: „Herrn v. Hoffmannswaldau und anderer Deutschen außerlesener und bisher ungedruckter Gedichte erster Teil etc. (im Ganzen erschienen sieben Teile).[1] Sicherheit und Leichtigkeit in der Behandlung der äußeren Form, eine gewandte, bewegliche und nach Anmut strebende Sprache sind formale Vorzüge der Hoffmannswaldauschen Sonettdichtung, die selten fehlen. Aber da er die Anmut zu oft in Antithesen, die Beweglichkeit in Bilderhäufung und Exclamationen sucht, muß seine Schreibweise doch eher Manier als Stil genannt werden. Der Inhalt der meisten Sonette ist im Vergleich zu dem seiner übrigen Dichtungen ziemlich rein und geht selten über die vom Anstand gezogene Grenze hinaus. Wie sich aber selbst der würdigste und großartigste Vorwurf unter seiner Hand zu einem nichtigen epigrammatischen Scherze umgestaltet, zeigt trefflich das Sonett: „Vergänglichkeit der schönheit“:

„Es wird der bleiche Tod mit seiner kalten hand
Dir endlich mit der zeit um deine brüste streichen,
Der liebliche corall der lippen wird verbleichen,
Der schultern warmer schnee wird werden kalter sand.

Der augen süßer blitz, die kräffte deiner hand,
Für welchen solches fällt, die werden zeitlich weichen,
Das haar, das itzund kan des goldes glantz erreichen,
Tilgt endlich tag und jahr als ein gemeines band.

Der wohlgesetzte fuß, die lieblichen gebärden,
Die werden theils zu staub, theils nichts und nichtig werden,
Denn opffert keiner mehr der gottheit deiner pracht.

[1] cf. Koberstein, Grundriß II[5], p. 138, Anm. 6.

Dieß und noch mehr als dieß muß endlich untergehen:
Dein hertze kan allein zu aller zeit bestehen,
Dieweil es die natur aus Diamant gemacht."

Das ist fade Galanterie, aber es ist wenigstens nicht anstößig. Daß er sich aber auch in dieser Form der beliebten Zweideutigkeiten nicht immer enthalten mochte, beweisen diejenigen Sonette, welche unter den „galanten Gedichten" stehen (cf. z. B. das ekelhaft lüsterne „Er schauet der Lesbien durch ein Loch zu"), wo der Sonettendichter nur zu oft mit dem Verfasser der Heroiden zu wetteifern scheint.

In der Sprache etwas weniger glatt und elegant, dafür im Gehalt etwas besser und bedeutender ist die Sonettdichtung Daniel Caspers von Lohenstein. Schon sein erstes Jugendwerk[1], der „Denk- und Dankaltar" vom Jahre 1652, enthält ein „Kling-Getichte". Dasselbe verdient Erwähnung, weil es im Gegensatz zu den späteren Sonetten Lohensteins, welche beinahe durchweg in Alexandrinern abgefaßt sind, aus schlecht gebauten achtfüßigen Trochäen und Daktylen besteht und somit auf den Einfluß Zesen-Gryphius' hinweist (ein Sonett in achtfüßigen Trochäen findet sich übrigens auch in den Hyacinthen). Als Seltenheit gedenken wir der zwei Übersetzungen aus Petrarca, die sich unter den Rosen, d. h. den Liebesgedichten finden (p. 147 der Ausgabe von 1689). Viele seiner Sonette sind dem Roman „Arminius" einverleibt, ihr Inhalt ist ein sehr mannigfaltiger. Als interessantes Beispiel heben wir das Sonett „Auf Socrates' Grabmal" (Ausgabe 1731, Teil I, Buch V, p. 642) hervor:

„Hier liegt der weiseste der Sterblichen begraben,
Der große Socrates: Dieß glaubt ganz Griechenland.
Streut Blumen auf sein Grab, und Weyrauch in den Brand,
Weil ein solch Zeugnüß ihm die Götter selber gaben.
Gott, den die Griechen vorhin erkennet haben,
Den kein Verstand begreifft, war ihm allein bekannt.
Denn ihm war ein gut Geist vom Himmel zugesandt,
Im Leben ihn zu lehr'n, im Sterben ihn zu laben."

So nüchtern klingt freilich sein Sonett nicht immer, besonders die Liebesgedichte in dieser Form sind oft wahre Mustersammlungen

[1] Mitgeteilt bei Conrad Müller, Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein (Breslau 1882), p. 32.

bombastischer und hohler rhetorischer Wendungen und Bilder. Erfreulich ist an Lohensteins Sonetten am meisten die beinahe völlige Enthaltung von lüsternen Gemeinheiten.

Heinrich Mühlpfort schließt sich in seiner Sonettdichtung durchaus den oben Genannten an. Seine „Teutschen Gedichte" vom Jahre 1686 enthalten einige Gelegenheitssonette und je ein humoristisches und ein religiöses Sonett. Unter den Leichengedichten findet sich ein Cyclus von neun Sonetten unter dem Titel: „Thränen der Musen, zu Ehren Fr. U. M. v. A. g. v. K. geheiliget den 23. Aug. 1671." Jede der neun Musen betrauert und besingt nämlich in einem Sonett die hohe Verstorbene. Als eine neue Spielerei verdient das „Verkehrte Sonett der Schreibefeder" (Neukirchs Sammlung 1697, I, p. 302) Beachtung. Dieses Sonett beginnt mit den Terzetten; es verkehrt die Reime des vorhergehenden Sonettes „Rede der Schreibefeder" derart, daß aus *abba, abba, cdc, dee* nun *eed, cdc, abba, abba* wird. Für diese unsinnige Veränderung ist einstweilen Mühlpfort allein verantwortlich zu machen, Vorbilder in den romanischen Litteraturen sind nicht bekannt.

Benjamin Neukirch ist als Sonettdichter ganz unbedeutend und bietet weder in formaler, noch in stofflicher Beziehung Erwähnenswertes. Er scheint sogar unter die Feinde des Sonettes zu gehören. In seiner, übrigens erst 1732 nach seinem Tode erschienenen, Satire „Auf unverständige Poeten" zählt er zu den Lieblingsgenüssen seiner geschmacklosen Zeitgenossen und zu den „Meisterstücken" der damaligen Modepoeten auch:

„Ein kreißendes Sonett, das mit dem Tode ringet
Und der Gedanken Rad so wie die Reime zwinget."

Eine eingehendere Besprechung, wenn auch nur wegen der größeren Zahl seiner Sonette, verdient Hans Assmann Freiherr v. Abschatz. Die erst nach seinem Tode 1704 erschienenen „Poetischen Übersetzungen und Gedichte" enthalten einen Cyclus von 53 aus dem Italienischen des Alessandro Adimari (1579—1649) übersetzten Sonetten. Dieselben sind betitelt: „Alexandri Adimari übersetzte Scherz-Sonnette oder Kling-Gedichte über die auch bey ihren Mängeln vollkommene und Liebenswürdige Schönheit des Frauenzimmers." Diese nüchternen und langweiligen Gedichte, welchen nach des Vorredners Urteil der Übersetzer

besondern „Nachdruck eingeflößet“ hat, besingen mit mehr oder weniger geistreichen Einfällen die schöne Krätzigte, die schöne Kahle, Kropfigte, Zahnlückigte u. s. w. Es sind ebensoviel Geschmacklosigkeiten als Sonette. Neben dem vorherrschenden Alexandriner kommt auch einmal der achtfüßige trochäische Vers in Anwendung (Nr. 18). Außer den üblichen Reimstellungen kommt in einigen Nummern (9. 10. 13. 28. 38. 47. 51) in den Vierzeilen Kreuzreim vor. Selbständige Sonette finden sich in „Anemons und Adonis Blumen“, in dem „Himmelsschlüssel“ und in den „Leichengedichten“; alle sind in Alexandrinern gedichtet. Als Merkwürdigkeit verdient ein mit ziemlich obscönen Scherzen gewürztes Gedicht über die Jungfernschaft („Vermischte Gedichte“ p. 126 f.) Erwähnung. Es besteht dasselbe nämlich aus vier aneinander gereihten Sonetten, deren gegenseitiges Verhältniß sich so darstellt: *abba abba cdc dee, fggf fggf hih ikk, lmml lmml* u. s. w. Damit schließen wir unsere Übersicht über die Sonettisten der zweiten schlesischen Schule.

Die Sonettdichtung Christian Weises und seiner Anhänger.

Schon oben wurde auf die Wandlung des Geschmackes in Frankreich und auf die allmähliche Erkaltung der französischen Sympathien für die beliebte Modeform hingewiesen. Boileaus satirische Bemerkungen in der neunten Epistel (1675) und sein zweideutiges Lob des Sonettes in dem „art poétique“ (chant II, v. 82—102. 1674) blieben nicht ohne Nachhall in Deutschland. Diese einflußreiche Stimme aus Frankreich, die Bedeutungslosigkeit der Sonette aus der zweiten schlesischen Schule und das Bestreben nach dem, was „naturell und ungezwungen“ ist, mögen Christian Weise zu seiner Geringschätzung des Sonettes geführt und ihn darin bestärkt haben. Die Stelle, wo er sich über den Wert und die Bedeutung unserer Form für die deutsche Litteratur ausspricht, findet sich in seinen 1692 erschienenen „Curiösen Gedanken von deutschen Versen“[1] (I. Teil. XXII—XXIV. p. 36 ff.).

[1] Christian Weisens Curiöse Gedanken Von deutschen Versen | Welcher gestalt Ein Studierender in dem galantesten Theile der Beredsamkeit was anständiges und practicables finden sol | damit er gute Verse vor sich

Als erste Kundgebung gegen das Sonett verdient sie wohl, hier vollständig mitgeteilt zu werden.

„Die Art", die Sonette nämlich meint Weise, „ist bey den Italiänern und Frantzosen gar bequem, weil sie der Scansion und Reime wegen vor uns einen sonderlichen Vortheil haben. Vnd es kömmet auch der disposition wegen über die massen schön heraus, weil man in den ersten acht Zeilen Thesin oder Protasin, und in den andern sechs Zeilen Hypothesin oder Apodosin kurtz und genau verfassen muß. Allein die Deutschen mögen sich stellen, wie sie wollen, so hab' ich doch wenig Sonnette gesehen, da man allen Zwang hätte verbergen können, und da man nicht mit der Invention weit glücklicher fortkommen wäre, wenn man die Sclaverey mit den Reimen nicht allzuweit extendiret hätte."

Daß ihm bei diesen Ansichten ein einreimiges Sonett, wo man „vierzehn Zeilen nur auff einen Reim hat zwingen wollen", nicht „practicabel" erscheint und daß er solche Gedichte nur als Werke „obscurer Schulfüchsiger ingenia"[1] betrachtet, ist leicht begreiflich. Trotzdem hat er nicht nur Sonette überhaupt, sondern sogar einreimige Sonette gedichtet (cf. a. a. O. XXIII), denn er schließt selbst seine Abhandlung über das Sonett derart, daß „wer Naturalia bey sich merkt, daß ihm die Reime gar extraordinair fließen" . . . ., dem die Lust unverboten sein soll. Weise hat denn auch von dieser Erlaubniß, wie gesagt, gerne Gebrauch gemacht; ein köstliches, in der Form, wie nach den oben gegebenen Erklärungen zu erwarten stand, sehr gelungenes Sonett auf den Gelehrtenstand ist durch Palms schöne Arbeit bekannt geworden.[2] Dasselbe ist in daktylischen Versen gedichtet; außerdem soll Weise neben dem Alexandriner im Sonett auch den Gebrauch trochäischer Maße gestatten.[3] Auf diese Weise

---

erkennen | selbige leicht und geschickt nachmachen, endlich eine kluge Maße darinn halten kann: wie bißhero die vornehmsten Leute gethan haben | welche von der klugen Welt nicht als Poeten, sondern als polite Redner sind aestimirt worden. Verlegts Johann Friedrich Gleditsch MDCXCII.

[1] cf. Der grünen Jugend notwendige Gedanken p. 358; cf. Palm, Christian Weise. Breslau 1824. p. 11.

[2] cf. Palm a. a O. p. 15.

[3] cf. Palm a. a. O. p. 11. Die Weisesche Schrift, der diese Notiz entnommen ist, war mir nicht zugänglich.

suchte er wohl, das Sonett, dessen strenge innere Form und Zweiteiligkeit bis auf ihn kein deutscher Theoretiker erkannt hatte, freier zu gestalten und zum ungezwungenen Ausdruck seiner Gedanken zu machen. Schade, daß diese Gedanken so nüchtern, platt und poesielos waren.

Aus der Weiseschen Schule verdienen nur Christian Gryphius und Daniel Georg Morhof Erwähnung; jener als Dichter, dieser als Theoretiker. Von Christian Gryphius, dem Sohne des Andreas, kennen wir 70 Sonette. Etwa ein Dritteil derselben ist geistlich-religiösen Inhaltes, die übrigen sind erotischen, satirischen und enkomiastischen Charakters. Außer dem Alexandriner ist einmal (20) ein vierfüßiger trochäischer Vers angewandt; einmal (21) kommt auch Wechsel des Metrums vor. Wie bei Abschatz findet sich auch bei Ch. Gryphius in den Quartetten mehrfach der Kreuzreim (S. 10. 12. 14. 15. 21. 22. 26. 32. 34), was vielleicht auf sein Bestreben nach „ungezwungener Lieblichkeit und ungedrungener Construction“[1] zurückzuführen ist. Einmal findet sich auch ein zweireimiges Sonett (18); ja das 64. Sonett ist sogar ungereimt.[2] Diese Ungereimtheit, die Omeis an ein „hölzernes Schür-Eisen“ gemahnt, ist in den Beilagen mitgeteilt. Sprachlich gehören die Sonette Christian Gryphius' zu den besten Erzeugnissen der Zeit, dem Inhalte nach aber stellen sie sich meist als nüchterne, schwunglose Schöpfungen dar. Am besten sind die geistlichen Sonette, in denen sich bisweilen ein Zug echter Poesie fühlbar macht.

Daniel Georg Morhof ist vor allem interessant durch seine litterar-historischen und ästhetischen Bemerkungen über Paul Fleming und Sibylla Schwarz, deren Sonettdichtung er zum ersten Mal rühmend hervorhebt. Er ist auch der erste, der in Deutschland über den Ursprung und die Heimat des Sonettes sich ausgesprochen hat. In seinem „Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie“ (p. 572 ff. der 2. Auflage von 1700) erklärt er, es sei zweifelhaft, wer das Sonett erfunden; „die Italiäner und

[1] cf. die Vorrede zu: „Christiani Gryphii | Poetische Wälder | 3. Auflage. Breßlau u. Leipzig. Verlegts Johann Georg Blessing. Anno 1718.“ Die erste Auflage erschien 1698.

[2] Reimlose Sonette hießen bei den französischen Dichtern des 16. Jahrhunderts: „sonnets en vers blancs.“ Beispiele bei du Bellay, Baif u. a.

Frantzosen streiten sich hierumb.“ Er entscheidet sich dann, wie wir gesehen haben, ganz auf Menage sich stützend, zu der Ansicht, das Sonett sei aus der provenzalischen Poesie in die italienische übergegangen. Als poetischer Gesetzgeber tritt er für das einfache Alexandrinersonett ein und verwahrt sich gegen alle Licenzen und Spielereien. Eine Übersetzung der Horazischen Ode I, 9 (ad Thaliarchum) in Sonettform bildet das Beispiel zu seinen theoretischen Bemerkungen; dieselbe (p. 717) ist wie die anderen „exempla“ in Morhofs „Unterricht“ von Dr. Henricus Schaevius, „weyland Professor des Stetinischen Gymnasii“ verfaßt.[1] Morhofs eigene Sonette finden wir in den seinem „Unterricht“ beigegebenen Gedichten (3 Teile). Alle sind in Alexandrinern gedichtet und reimen *abba, abba, ccd, eed.* Glückwünsche und Beileidsbezeugungen sind der Inhalt der meisten. Zwei Sonette sind Übersetzungen aus Preti (III, 51) und Thomas de Pinedo (III, 52). Einige Male sind für das Sonett auch satirisch-epigrammatische Stoffe verwendet (cf. z. B. III, 112. 113. 114). Über den poetischen Wert dieser Sonette läßt sich nicht viel sagen; zur Charakteristik diene die Anführung des folgenden Morhofschen Grundsatzes (p. 392): „Denn wo keine gründliche Gelersambkeit bey einem Tichter ist, so wird nie was gutes und vollkommenes von seinen Händen kommen.“ Sapienti sat!

Denselben theoretischen Anschauungen wie bei Morhof begegnen wir bei Magnus Daniel Omeis. Derselbe spricht sich im vierten Capitel des ersten Teiles seiner „Gründlichen Anleitung zur Teutschen accuraten Reim und Dichtkunst etc.“ (Altdorf 1704) in umfassender Weise über das Sonett aus. Wie Morhof empfiehlt er besonders die Anwendung des Alexandriners, indem er auch auf Fleming als Muster hinweist. Dem von Morhof gebrauchten Reimschema *abba, abba, ccd, eed* giebt er vor allen anderen den Vorzug; ein- und zweireimige Sonette nennt er „tormenta ingeniorum“. Die Reimkünsteleien seiner Nürnberger Schäfergenossen, deren von Floridan gebrauchte lateinische Bezeichnung „Tetradecasticha“ er übrigens auch noch anführt, und die Reimlosigkeit

[1] Darnach ist Koberstein II[5], p. 212, Anm. 10 zu verbessern, wo irrtümlich Morhof als Verfasser der Exempla genannt wird. Schaevius wird im „Unterricht“ selbst als der Übersetzer bezeichnet.

des Gryphiusschen Sonettes verwirft der Altdorfer Poesieprofessor und kaiserliche Pfalzgraf. Beachtenswert für die Geschichte ist Omeis durch die energische Betonung der Zweiteiligkeit im Sonett (p. 109 ff.). „In der Disposition eines Sonettes ist, wo möglich, dahin zu sehen, daß in den ersten acht Versen der Vorsatz oder Protasis, in den letzteren sechsen Apodosis, oder der Nachsatz begriffen sey. Und ist eine sonderbare Zierde, wann der Nachsatz schöne oratorische Wiederholungen, oder auch remotiones oder antitheses derer Dinge, so in der Protasi vorgekommen, in sich hält; und wann endlich mit einem artigen „sentenz" oder acumine geschlossen wird." Die Zweiteiligkeit, deren Wichtigkeit schon Weise erkannt hatte, als Regel und Gesetz aufzustellen, wurde Omeis, wie er selbst andeutet, hauptsächlich durch die Autorität der Franzosen (Monsieur de Montreuil[1]) bewogen. Freilich hebt er seine Regel an anderer Stelle (p. 114) wieder auf, wenn er erklärt, ein Sonett sei auch ohne ordentliche Disposition, wenn es nur mit einem schönen acumine schließe, gut zu nennen. Doch alles dies blieb ohne Einfluß auf die Entwickelung des deutschen Sonettes, zu dessen Mißgeschicken es gehört, erst um die Zeit in seinem Wesen klar erkannt worden zu sein, als Dichter und Nation, seiner überdrüssig, freieren Formen sich zuwandten.

Ohne Bedeutung sowohl in ästhetischer als historischer Beziehung ist die Sonettdichtung der Canitz-Besserschen Dichtergruppe. Von Fr. Rudolf Ludwig von Canitz sind durch die vollständigste, von König 1727 besorgte Ausgabe der Gedichte drei Sonette erhalten. Sämtliche sind in Alexandrinern und den meist üblichen Reimstellungen abgefaßt. In einfacher, aber nüchterner und farbloser Sprache ergeht sich der Verfasser darin über religiöse Themata (p. 3, 4, 23 der Ausgabe von 1727).

Johann von Bessers Sonette sind mit Ausnahme des letzten: „Warum Christus im Stalle gebohren", Gelegenheitsgedichte und zeichnen sich in keiner Weise aus. Nur das erste „Sonnet an S. Chur-Fürstl. Durchl. zu Brandenburg Friedrich den Dritten etc.

[1] Mathieu de Montreuil (1611—1691), ein geistreicher Priester der heiteren Muse, veröffentlichte 1666 seine Gedichte. Als Autorität in theoretischen Sachen ist er eine etwas zweifelhafte Figur (cf. Boileau, Satire VII).

über den Sieg bei Ordingen" mag genannt werden, da es nämlich aus 16 Versen besteht und *abba, abba, ccd, eed, ff* reimt, somit eine Art Schwanzsonett ist (Ausgabe 1732, I, p. 190).

Eine ähnliche Willkür in der Behandlung der äußeren Form, denn als rechtes Schweifsonett läßt sich dieses Gedicht Bessers, wegen des Reimwechsels im 15. Verse, nicht erklären, zeigt sich bei J. U. König, dem Herausgeber Canitzens und Bessers. Seiner Canitzausgabe von 1727 hat derselbe fünf aus 11—13 Versen bestehende Sonette beigegeben, welche *abba, aab, cdc, dee* (Nr. 1. 2. 3. 5) und *abba, aab, cdcd* (Nr. 4) reimen. Von diesen sonderbaren Elaboraten, welche möglicherweise die französischen „sonnets acéphales ou tronqués" nachahmen, enthalten die Beilagen eine Probe.

Endlich sei hier noch der drei Sonette von C. H. Amthor gedacht, weil er selbst in dem Vorberichte zur Ausgabe seiner Gedichte 1717 sich als Verehrer und Anhänger von Canitz und Besser hinstellt.

Die Sonette der niedersächsischen Dichter.

König und Amthor, deren Sonette sich nicht über die Mittelmäßigkeit erheben, leiten uns zu den Dichtern der deutschübenden Gesellschaft in Hamburg über, da auch sie dieser Vereinigung angehörten. Das gemeinsame Charaktermal für die Sonettdichtung dieser niedersächsischen Poeten ist die Beschränkung auf das Gebiet der enkomiastischen und festlichen Poesie. Das Sonett ist eine ganz nebensächliche Form geworden.

Von Barthold Heinrich Brockes, dem Gründer und Haupt der Gesellschaft, sind nur wenig Sonette bekannt. Zwei, weder durch den Inhalt, noch durch die Sprache zu den besseren Dichtungen von Brockes gehörende, „auf den berühmtesten Componisten der Zeit" (Teleman) und „auf den berühmtesten Portraitschilderer" (Denner) sind im Anhang zum „Bethlemitischen Kindermord" (Ausgabe von 1739, p. 602. 604) gedruckt. Eben daselbst sind auch zwei italienische und ein französisches Sonett von Brockes zu lesen, die als Curiosa wohl Erwähnung verdienen (p. 470. 588. 603).

Noch nüchterner, phantasieloser als Brockes' Sonette sind diejenigen seines Freundes Michael Richey. Alle, nach den „Deutschen Gedichten" von 1764 sind es sechs, sind in Alexandrinern gedichtet und beziehen sich auf Ereignisse des täglichen Lebens. Sie leiden daher, wie alle Gelegenheitsgedichte des 17. Jahrhunderts, an der „ewigen Dasselbigkeit" der Gedanken und Bilder. Ferner seien als Sonettisten dieses Kreises wenigstens erwähnt: Mayer, Esmarch und Weichmann.

Auch eine theoretische Äußerung der „Niedersachsen" über das Sonett ist uns erhalten. Dieselbe findet sich in der bekannten Poetik: „Die allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen etc. von Menantes. Hamburg 1707." Da dieses, ursprünglich von Erdmann Neumeister ganz unter Weises Einfluß geschriebene Buch später von Hunold, einem Freunde des Hamburger Dichterkreises, umgearbeitet wurde, können wir die darin vorgetragenen Ansichten zum besten Teil auch als diejenigen der „Niedersachsen" betrachten. Menantes, der die Regeln über das Sonett nur früheren Lehrbüchern nachschreibt, schätzt unsere Form sehr wenig. Er gesteht offen (p. 241 der Ausgabe von 1732): „Unter allen kommt mir diese Art Gedichte entweder am schwersten vor, oder ich habe einen Eckel an ihrem gezwungenen Wesen, daß ich sie nicht gerne mache." So ging es auch den Dichtern der deutschübenden Gesellschaft. Im Sinne der kommenden Epoche hatten sie sich bereits einer freieren und lebensvolleren Dichtweise zugewandt und betrachteten daher das Sonett als eine gezwungene, gekünstelte Form, in der sich zu versuchen sie höchstens noch die Freude an der überwundenen Schwierigkeit reizte. Aus dieser Lage der Verhältnisse erklärt sich uns zugleich die seltene Verwendung des Sonettes und die Existenz einer Sonettdichtung überhaupt bei dieser Gruppe.

Noch verächtlicher als in der oben citierten Stelle spricht sich der Verfasser des genannten poetischen Receptbuches im letzten Abschnitt über das Sonett aus (CXVI). In anmutiger Wendung äußert er da, „er wollte, um ein Sonnet, oder wenn dieser Französische Nahmen verhaßt, um ein Kling-Gedichte nicht eine Wand-Laus geben, welches nicht, zum wenigsten im Schlusse, recht nervös gemacht ist". Was Menantes mit seinem sonderbaren Kauderwälsch unter „nervös" versteht, ist klar, ebenso, daß die epigrammatische Gestaltung des Sonettes, die er unumgänglich

fordert, ihm von früheren Theoretikern, wie Weise, als wichtig und bedeutsam überliefert worden war.

Eines ganz besonderen Rufes als deutscher Sonettdichter scheint sich damals im Auslande Ch. Heinrich Postel erfreut zu haben; wenigstens ist er der einzige deutsche Sonettist, dessen Quadrio in seinem großen Werke „Della storia e della ragione d'ogni poesia" (II. Band vom Jahre 1741, p. 71) ausdrücklich Erwähnung thut. Crescimbeni soll in seinen Commentarien sogar eines seiner Sonette übersetzt haben. Uns ist der Hamburger Librettist als Sonettendichter nur durch das Sonett bekannt, welches er im Jahre 1701 zur Verteidigung Lohensteins und seiner Anhänger gegen Wernicke richtete. Es war ein mißliches Beginnen, die verstoßene Form als Waffe im litterarischen Kampfe zu brauchen und schon die Anwendung des Sonettes mußte Postel als einen Verfechter des veralteten Geschmackes erscheinen lassen. Es war ganz natürlich, daß in Wernickes Antwort „Auf ein gewisses Sonnet" mit der Verhöhnung des Gegners sich ein Ton der Verachtung für die Sonettform mischte (Züricher Ausgabe 1749. Buch IX, p. 219). Wernickes Epigramm scheint ganz besonders gegen die „nervösen" Sonette gerichtet zu sein, wenn es schließt:

„Er schleust durch ein grob Wort sein dunkeles Gedichte,
Und spritzt die Feder aus, dem Leser ins Gesichte."

Auch das Sinngedicht „Auf Artemons Deutsche Gedichte" scheint, nach gewissen Wortspielen zu folgern, auf das deutsche Sonett Bezug zu haben:

„Artemon hat gelernt an mehr als einem Ort,
Ein unverständlich Nichts durch auffgeblasne Wort
In wollgezehlte Reim' ohn allen Zwang zu bringen.
In jedem Abschnitt hört man klingen
Schnee, Marmor, Alabast, Musik, Bisam und Zibeth,
Sammt, Purpur, Seid' und Gold, Stern, Sonn' und Morgenröht'
Die sich in Unverstand verschantzen,
Und in geschloßner Reihe tanzen.
Zwar les' ich selten sie vom Anfang bis ans End',
Doch klopf ich lachend in die Händ'
Und denck', es sind nicht schlechte Sachen,
Aus Schell'n ein Glockenspiel zu machen."

Die letzten Sonettisten der ersten Entwickelungsperiode.

Die letzten Erscheinungen in der Geschichte des Sonettes vor seiner zeitweise gänzlichen Verbannung aus der deutschen Litteratur führen uns wieder südwärts, zunächst nach Sachsen. Hier treffen wir zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf Johann Burkhard Menke, der als Vorsteher der deutschübenden poetischen Gesellschaft in Leipzig großes Ansehen genoß. In den vier Teilen seiner unter dem Namen „Philander von der Linde" gedruckten Gedichte begegnen uns auch einige Sonette. Die Hälfte davon (vier) sind Übersetzungen. Darunter die beiden berühmten Sonette Voitures und Benserades „An Urania" und „Über Hiob", welche im Jahre 1638 den bekannten französischen Sonettenkrieg der „Jobelins et Uraniens" hervorgerufen hatten. Ferner hat Menke unter dem Titel „Kein Sonnet" jene Spielerei des Voiture nachgeahmt, worin derselbe die Entstehung eines rondeau in der Form des rondeau selbst schildert. Dasselbe Spiel war übrigens schon früher mit dem Sonett getrieben worden, Hurtado de Mendoza und Lope de Vega hatten es zuerst aufgebracht[1]; in der deutschen Sprache wurde es später von Daniel Schiebeler wiederholt.[2] Menkes Versuch mag zur Ergötzung hier folgen (p. 66):

„Bey meiner Treu! es wird mir Angst gemacht;
Ich soll geschwind ein rein Sonnetgen sagen,
Und meine Kunst in vierzehn Zeilen wagen,
Bevor ich mich auf rechten Stoff bedacht;
Was reimt sich nun auf agen und auf acht?
Doch eh ich kan mein Reim-Register fragen,
Und in dem Sinn das ABC durchjagen,
So wird bereits der halbe Theil belacht.
Kan ich nun noch sechs Verse dazu tragen,
So darf ich mich mit keinen Grillen plagen:
Wolan da sind schon wieder drey vollbracht;
Und weil noch viel in meinem vollen Kragen,
So darf ich nicht am letzten Reim verzagen,
Bey meiner Treu! das Werk ist schon gemacht."

[1] Lopes Sonett wurde im Französischen nachgeahmt von Regnier-Desmarais, im Englischen von Williams, im Italienischen von Marini.

[2] Eine andere Übersetzung lieferte Dr. phil. Zech (Sonette von bayerischen Dichtern 1831—34. III, p. 360).

Alle Sonette Menkes sind in Alexandrinern und den gebräuchlichen Reimstellungen abgefaßt; nur die Übersetzung des Hiobsonettes ist, dem Benseradeschen Original gemäß, in vierfüßigen Jamben, mit Kreuzreim in den Quartetten, gedichtet. Von zwei Sonetten bemerkt Menke ausdrücklich, sie seien nach Art der französischen bouts rimés, d. h. nach vorgegebenen Reimen gedichtet; von dem poetisch-ästhetischen Wert derselben kann man sich darnach einen klaren Begriff machen.

An Menke schließt sich am besten sein Freund Johann Christian Günther. In den wenigen Sonetten (zehn), die er gedichtet, erweist er sich als begabter und gefälliger Dichter, erscheint aber nicht wie in seinen anderen Dichtungen subjectiv und originell. Formal und inhaltlich schließen sich seine Liebes- und Gelegenheitssonette ganz an die Leistungen der Schlesier. Nur die größere Einfachheit des Ausdruckes, die sinnige Wahl der Bilder und die künstlerische Bescheidenheit im Gebrauch des äußeren Schmuckes scheidet ihn von seinen Vorgängern. Als Merkwürdigkeit sei ein 16zeiliges, alexandrinisches Sonett mit dem Reimschema *abba, abba, cdcd, effe* (Nachlese 1745, p. 131 f.) genannt.

Der Nachfolger Menkes im Vorsitz der Leipziger deutschübenden Gesellschaft war J. C. Gottsched. In seinen Anschauungen über das Sonett, wie er sie 1730 in seiner kritischen Dichtkunst ausspricht, offenbart sich der künstlerische Verruf, in den die Form gekommen war, am klarsten. Für Gottsched ist das Sonett weiter nichts als ein poetisches Akrobatenkunststück. Es ist die Erfindung eines eigensinnigen Reimschmiedes und nicht eine Schöpfung des Apollon, wie Boileau[1] behauptete, maßen dem Gott „gewiß an solchem gezwungenen Schellenklange nichts gelegen ist.“ Gegenüber dem Heldengedicht erscheint ihm das Sonett wie ein Kartenhaus, und ein Meister in dieser Form kommt ihm vor wie ein Seiltänzer, der mit geschlossenen Beinen tanzt. Bei diesem wegwerfenden Urteile verharrte Gottsched bis zum Jahre 1751. Erst damals, in der vierten Auflage seiner kritischen Dichtkunst, entfernte er jene spöttischen Bemerkungen aus seiner Besprechung und gab dafür eine kurze historische Einleitung über die Form. Zugleich versetzte er das Sonett aus der Kategorie der

[1] Boileau, Art poétique II, v. 82 ff.

Sinngedichte in diejenige der Singgedichte und bestand deshalb auf einer strengen Abgrenzung der einzelnen Strophen. Nur die Verkennung der ursprünglichen musikalischen Bestimmung, meint er, sei Schuld an dem Mißlingen der meisten Sonette. „Aber da wir sie bei uns niemals singen," fährt er fort, „so sehe ich gar nicht ab, warum ein Poet sich quälen soll, einem solchen Zwange ein Genügen zu thun, da man viel leichtere Versarten hat, die ebenso angenehm sind." Nach alledem ist es natürlich und erfreulich, daß Gottsched seine Zeit nur selten mit Sonetten beglückt hat. Zwei Alexandrinersonette seiner „Erfindung" sind als Exempel in der „Critischen Dichtkunst" abgedruckt. Das zweite ist auf eine Magisterpromotion gedichtet (cf. Morhof, Teutsche Gedichte I, p. 170; Schoch, Zweites Hundert, Nr. 47); zu einem derartigen Anlaß hat auch Drollinger, der letzte bedeutendere Sonettdichter der ersten Entwickelungsperiode, ein Sonett verfaßt (mitgeteilt von L. Hirzel in Schnorrs Archiv IX, 3, p. 436).

Karl Friedrich Drollingers Sonette heben sich von denen Gottscheds sehr vorteilhaft ab. Es sind auch nur wenige (drei), aber alle zeichnen sich durch kecke, frische Sprachbehandlung, durch würdigen, passenden Inhalt und schöne, mühelose Formbeherrschung aus. Besonders hervorzuheben ist das Sonett an J. J. Spreng; des Dichters Liebe für deutsche Sprache und deutsches Wesen offenbart sich darin aufs edelste:

„Ich sah Helvetien in Gram und Unmuht sinken,
Als durch sein weites Land, zum Vorwurf unsrer Zeit,
Fast keinem Dichter mehr ein deutsches Lied gedeiht.
Wie, sprach Es, wollt ihr nie aus eignen Quellen trinken?
Soll nur Athen und Rom euch eure Lieder schminken?
Wird doch ein deutscher Mund verhöhnet und entweiht,
Dem ein besiegtes Volk die waichen Worte leiht,
Und dessen Schätze stets in fremdem Schmucke blincken."

Damit können wir unsere Betrachtung der ersten Entwickelungsperiode des Sonettes in Deutschland schließen. Diese erste Epoche wird eröffnet durch eine Reihe strenger Nachbildungen des französischen Sonettes, weist sodann im Laufe der vierziger bis siebziger Jahre eine Menge künstlicher Abarten auf, um mit der zweiten schlesischen Schule zu der einfachen Form zurückzukehren. Die Sonett-

form erscheint in der deutschen Litteratur zunächst vornehmlich auf dem Gebiete der Liebeslyrik und der Gelegenheitsdichtung, wird dann aber bald auch in der religiösen und didaktischen Poesie zur Anwendung gebracht. Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts geht sie dieser bedeutsamen Stellung wieder verlustig, ihr Ansehn und ihre Beliebtheit schwinden, als sie mehr und mehr zum Epigramm und leichtfertigen Galanteriescherz wird. Von der Liebe, mit der ein Opitz, Fleming, A. Gryphius das Sonett behandelten, ist bei den Dichtern der zweiten schlesischen Schule und ihren Gegnern wenig mehr zu spüren. Jenen war das Sonett eine hohe Kunstform, um welche sie die romanischen Litteraturen beneideten, diesen schien es nichts weiter als ein waghalsiges Kunststück, das sie je nach ihren ästhetischen Anschauungen zur Ergötzung und Meisterschaftsbewährung versuchten oder verächtlich ganz bei Seite warfen.

Französischer Einfluß bestimmt die Entwickelung des deutschen Sonettes während dieser Epoche. Er zeigt sich schon in der Wahl des Alexandriners und im Geschlechtswechsel der Reime, sowie bei manchen Dichtern in der Reimstellung der Terzette, er offenbart sich ferner in der Entlehnung zahlreicher künstlicher Spielarten, er tritt endlich klar hervor in der plötzlichen Abwendung der deutschen Dichter vom Sonett in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und in dem gänzlichen Aufgeben der Form im zweiten Viertel des 18. Säculums, beiden Erscheinungen gehen ähnliche Vorgänge in der französischen Litteratur voran. Das 17. Jahrhundert kennt das Sonett nur in seiner unechten, französischen Gestalt. Dieselbe war dem Wesen des Sonettes ebenso fremd wie dem deutschen Geiste, daher konnte sich die Form trotz großer Bemühungen nicht halten, sie war nicht heimisch geworden in Deutschland.

Zweite Entwickelungsperiode der deutschen Sonettdichtung.

1765 — 18 . .

Drollinger, dessen Gedichte Spreng 1743 — also nur vier Jahre vor dem Erscheinen der ersten Klopstock'schen Oden — herausgab, ist die letzte erwähnenswerte Erscheinung aus der ersten Entwickelungsperiode des deutschen Sonettes. Während der Blütezeit Klopstocks, während der Epoche der Stürmer und Dränger, verschwindet das Sonett ganz aus der deutschen Litteratur. Jenen Geistern, die nach Freiheit und Ungebundenheit in der Form strebten und nach individueller Gestaltung der Poesie rangen, konnte eine so strenggefugte, engbegrenzte Form wie das Sonett nicht zusagen. Klopstocks[1] schwungvolle, erhabene Lyrik verlangte eine große, gewaltige Form. Der Reim mußte weichen und das antike Metrum trat herrschend in den Bereich der deutschen Kunstformen. Mit dem Reim verschwand natürlich auch das Sonett. Es war zu klein, zu schwach zum Ausdruck dieser mächtigen Dithyramben- und Hymnenpoesie.

Auf Klopstock folgte Lessing, auf den Dichter der Kritiker der neuen Epoche. Konnte sein Wirken Günstiges für das Sonett bedeuten? Der Bekämpfer des französischen Einflusses sollte für die Wiedererstehung einer Form arbeiten, deren alexandrinisches Gewand ihre wälsche Herkunft deutlich verriet!

Den Verehrern des „deutschen", gotischen Stiles endlich war die Kunstform der italienischen Renaissance zu maßvoll und ruhig. Sie schien ihnen leblos. Den Dichtern, welche in der Einfachheit des Volksliedes ihr Ideal erblickten, mußte die äußere Form des Sonettes als das Erzeugniß eines mühsam tiftelnden, wunderlichen Dichtergeistes vorkommen. Und diese Ansicht wurde ja bestätigt durch die Sonettdichtung des verflossenen Jahrhunderts. Da die

[1] Daß auch Klopstock die Sonettform anfänglich nicht ganz fern lag, beweisen seine Worte an J. A. Schlegel (Brief vom 25. Juli 1748): „Librum primum odarum hab' ich fertig, wenn mich mein Mädchen noch lieben sollte, mache ich gewiß noch . . . . unumque sonnetum." („Briefe von und an Klopstock". ed. Lappenberg. p. 8).

Ungunst der Verhältnisse das deutsche Sonett nie zur Congruenz und Einheit von Form und Inhalt hatte gedeihen lassen, stellte es sich nun als der bezeichnendste Vertreter aller Spielerei und Künstlichkeit dar. Und jener Künstlichkeit galt ja vornehmlich der Haß der neuen, nach Wahrheit und Natürlichkeit strebenden Dichterschaar.

Es war also ganz begreiflich, daß die Sonettform bei jenen Stürmern und Drängern keine Beachtung fand und als Requisit einer veralteten, geschmack- und geistlosen Litteratur in Verachtung kam.

Bedenkt man endlich noch die Mißachtung und Geringschätzung, mit der seit Beginn des 18. Jahrhunderts namhafte Dichter und Kritiker, darunter selbst Sonettisten, sich über die Form geäußert hatten, so versteht man das völlige Verschwinden des Sonettes aus der Reihe unserer lyrischen Formen ganz gut. Von Hunold war bereits oben die Rede. Ebenso von Gottsched, der das Sonett zum „poetischen Unrat" zählt, „damit sich die Musen nichts zu schaffen machen; und welches sie den kleinen Geistern, die auch gern auf den Parnaß wollen, entgegenschütten, damit sie sich nur unten am Berge verweilen und niemals hinan kommen mögen".[1] Die Gegner des Leipziger Professors, die Schweizer, verfuhren mit der Form nicht gnädiger. Bodmer hat das Sonett in seinen kritischen Gedichten, dem „Charakter der Teutschen Gedichte" und der „Drollingerschen Muse" keiner Bemerkung gewürdigt und die ganze Sonettdichtung des 17. Jahrhunderts mit verächtlichem Stillschweigen übergangen. Einmal soll er sogar das Sonett „scherzend mit dem Bette Prokrusts" verglichen haben[2], ein Bild, das er wohl der Poetik des Benedetto Menzini entlehnt hat[3] und das alsbald zur Parole aller Feinde des Sonettes wurde. Breitinger, der bekanntlich besondere Regeln über die verschiedenen Gedichtarten nicht aufstellte, erwähnt das Sonett nur flüchtig unter den kleineren Gattungen, welche bloß „zu einer unschuldigen Kurzweil dienen".[4] Wie er übrigens das Sonett beurteilte, kann man sich nach seiner Polemik gegen den Reim[5] leicht vorstellen. Wie wenig

[1] Gottsched, Kritische Dichtkunst 1730. p. 487 f.

[2] cf. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. 1774. II, p. 1095.

[3] Rime di Benedetto Menzini. Firenze 1731. tomo II, p. 45—56. Dasselbe Bild findet sich bei Gravina, Discorsi della divisione d'Arcadia.

[4] Kritische Dichtkunst I, p. 104. [5] Kritische Dichtkunst II, p. 460 f

den Schweizern das Sonett galt, geht auch daraus hervor, daß Johann Georg Schulthess in seinen Anmerkungen zu Bodmers „Charakter der Teutschen Gedichte“ (J. J. B., Kritische Lobgedichte und Elegien von J. G. S. besorgt. 1747) sich nicht einmal der Mühe unterzog, das Vers 852 angezogene Petrarchische Sonett (II, 33) in der Form des Originales zu übersetzen. Der verfehmten Form gegenüber kamen die Breitingerschen Übersetzungsgesetze nicht in Betracht. Andere Stimmen gegen das Sonett wurden in Deutschland laut. So stellt die Ankündigung[1] von Schwabes „Belustigungen des Verstandes und Witzes“ das Sonett mit dem Rätsel, Endreimen, Rondeaux, Virelays etc. auf eine Stufe und verspricht, die Zeitschrift werde sich solcher „französischer Lappereien“ enthalten. Auch Hagedorn gehört unter die Verächter des Sonettes. In der Fabel „Der Berg und der Poet“ („Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen.“ Hamburg 1738. p. 92), worin der viel versprechende, aber wenig erfüllende Prahler verspottet wird, vergleicht er mit dem kreißenden Berg den schwitzenden, lärmenden und schäumenden Poeten Suffenus. Beider Beginnen stellt Großes und Unerhörtes in Aussicht; der Berg droht Menschen, ja selbst Götter zu begraben und der Poet hofft den Homer zu beschämen.

„Allein gebt Acht, was kömmt heraus?
Hier ein Sonnet, dort eine Maus.“

Treffender hätte der Dichter seine Geringschätzung des Sonettes wahrlich nicht bezeugen können.

Die feindliche Stimmung der deutschen Dichter dauerte aber lange über die vierziger Jahre hinaus. Noch im Jahre 1774 zählte J. G. Sulzer das Sonett zu den „poetischen Tändeleyen“ und bemerkte, daß es in Deutschland völlig in Abgang gekommen sei, während man in Italien noch darein verliebt zu sein scheine.[2]

Trotzdem treffen wir in den sechziger Jahren wieder auf Spuren einer deutschen Sonettdichtung, und zwar im nördlichen Deutschland, wo die „Niedersachsen“ zu Beginn des Jahrhunderts die letzte größere Sonettistengruppe gebildet hatten. „Die | Allerneuesten | Sonneten, | Den | Liebhabern der Dichtkunst | zum Vergnügen | herausgegeben | von | Johannes Westermann, | V. M. C. |

[1] cf. „Beiträge zur kritischen Historie etc.“ Band 7, p. 350 f.
[2] Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. II, p. 1095.

Bremen, 1765. | In Commission bei G. L. Förster. |" Dies ist der Titel des Werkes, welches die zweite, bis auf unsere Zeit reichende Entwickelungsphase des deutschen Sonettes einleitet. Freilich verdient dieses Buch nur in chronologischer Beziehung als Anfangspunkt einer neuen Entwickelung bezeichnet zu werden, denn nach ihrer technischen und künstlerischen Beschaffenheit gehört die Sonettdichtung Westermanns noch ganz zur ersten Periode. Nicht weniger als 581 Sonette enthalten die zehn, von 1765—1767 erschienenen Stücke, welche zusammen den eben genannten stattlichen Octavband bilden. Die Mehrzahl dieser Sonette (493) ist in dem von der neuen Zeit verbannten Alexandriner gedichtet. Daneben kommen achtfüßige Jamben (drei Mal), achtfüßige Trochäen (sieben Mal) und daktylische Maße (18 Mal) vor. Die in vierfüßigen Jamben (39 Mal) oder Trochäen (22 Mal) verfertigten Sonette sind als „Sonnetgen" bezeichnet, ein Name, der sich schon in der Poetik von Menantes für Sonette in kurzen Maßen findet. Als Spielarten des Sonettes sind bei Westermann außerdem zu nennen: das Doppelsonett (24 Mal), das außerordentliche Sonett von 16 Zeilen (vier Mal), das verkehrte Sonett mit dem Schema: *aab, ccb, deed, deed* (II, Nr. 27) und das verworrene Sonett mit dem Schema: *abba, cddc, abba, ee* (II, Nr. 29). Einzelne dieser Künste mag der Bremer Magister deutschen und französischen Sonettisten abgelauscht haben[1], andere sind wohl originale „Erfindungen". Die Reime ordnet Westermann meist: *abba, abba, ccd, eed,* doch zeigen sich daneben auch häufig die Stellungen *abba, abba, cdc, dee* und *abba, abba, cdd, cee.* Wie die Dichter des 17. Jahrhunderts, so führt auch Westermann den Wechsel des Reimgeschlechtes streng durch. Schon aus diesen Angaben erhellt, daß Westermanns Sonettdichtung durchaus sich an diejenige des 17. Jahrhunderts anschließt. Aber nicht nur die äußeren formalen Verhältnisse, auch die innere Structur seiner Sonette deutet auf die frühere Periode zurück. Enjambements zwischen den Quartetten und Terzetten finden in grösserer Zahl sich zwar nur in den ersten Heften der Sammlung, aber wenn auch die Satzverschleifung später seltener wird, so ist doch deshalb die innere Form nicht besser gestaltet. Eine richtige Teilung und Gliederung wird fast durchweg vermißt. Am gelungensten in dieser Beziehung

[1] cf. z. B. das verkehrte Sonett Mühlforts.

sind die „Sonnetgen“, in welche er fast immer seine Glückwünsche und Schmeicheleien für Gönner und Freunde kleidet. Seine Sprache bekundet, mit derjenigen der Hamburger Sonettisten verglichen, kaum einen Fortschritt; sie ist platt und prosaisch.

Viel interessanter als durch die Form, worin er eben die alten ausgetretenen Pfade wandelt, ist Westermann durch die Wahl seiner Stoffe für das Sonett. Hierin kann der wohlmeinende Beurteiler vielleicht mit Recht das Bestreben erkennen, die verpönte Form wieder in ihre früheren Ehren und Rechte einzusetzen. Dem Bremer Magister war natürlich die Verachtung, welche die Zeitgenossen für das Sonett hegten, wohl bekannt. Er übergab daher seine Sonette dem Leser auch nur in der Hoffnung, derselbe werde einsehen, „daß Sonnetten, wenn sie recht verfertiget sind, doch auch eine Art von Gedichten abgeben, die ihren Preiß verdienen“. Da Westermann in formaler Beziehung ganz beim Alten blieb, muß er den Grund für jene Verachtung wohl im Inhalt der früheren Sonettdichtung gefunden haben und war daher bemüht, für seine Sonette einen bedeutenderen Gehalt zu suchen. Darin lag entschieden ein Fortschritt und der Ansatz zu einer neuen Entwickelung der Form.

Daß das Sonett einen bedeutsamen Gehalt erfordere, hatte Westermann richtig erkannt. Die Art und Weise aber, wie er diesen Gedanken zu verwirklichen suchte, und der Mangel an dichterischem Vermögen hinderten, daß derselbe schon damals fruchtbringend wurde. Um nämlich nicht in den gewöhnlichen Fehler der späteren Sonettisten des 17. Jahrhunderts zu verfallen, welche das Sonett meistens als Gefäß für allerlei poetische Kleinigkeiten und Nichtigkeiten benutzt hatten, suchte sich Westermann den Stoff für seine Sonette in dem weiten Umkreise der Wissenschaften. Bald erfreut er seine Leser mit einer in Sonette zusammengedrängten Geographie (I, 24—27), bald mit ebenso langweiligen als geschmacklosen Beschreibungen aus dem Gebiete der Zoologie (I, 38—44) und Botanik (I, 45—52). Ein besonderes Vergnügen war es ihm, die antike Mythologie in einzelnen Sonetten oder ganzen Sonettcyclen zu verarbeiten. Seine Quelle ist meistens Ovid. Nach ihm behandelte er in Sonetten und Doppelsonetten die Erzählungen von Pyramus und Thisbe (II, 40. 41), Philemon und Baucis (II, 52. 53), Pentheus (V, 36—48), Cadmus (VIII, 32—39), Phaeton (IX, 12—30). Sehr oft übersetzt er geradezu die Schilderungen

Ovids (cf. z. B. Ovid, Metamorphosen II, 1—332 mit Westermann IX, 12—30 in 386 Versen). Um jede Illusion zu zerstören, fügt er mitunter diesen Mythen eine Erklärung in Sonettform bei; so giebt er z. B. zur Erzählung von Cadmus' Drachensaat zuerst eine Erläuterung dieser Fabel nach Sabinus (II, 45) und hierauf noch eine Auslegung des Erasmus (II, 46). Auch Geschichte und Philosophie zieht er in den Kreis seiner Sonettdichtung. Im dritten Stück z. B. schildert er die römischen Könige, im vierten (Nr. 18 bis 29) vervollständigt er diese Fürstengalerie durch die Charakteristik der römischen Imperatoren von Caesar bis Domitian; im fünften Heft (15—34) folgen gar die Portraits der Kaiser von Nerva bis auf Theodosius. Aus dem Gebiete der Philosophie behandelte er z. B. die Pythagoräische Theorie der Metempsychose (3. Stück, 18—25) nach der Schilderung des Ovid und versuchte im 8. Stück einige der griechischen Weltweisen, wie Plato, Diogenes, Pythagoras, in Sonetten zu charakterisieren. Diese Versuche, bedeutende Erscheinungen der Geschichte und Litteratur im engen Rahmen des Sonettes zu schildern, verdienen Erwähnung, so unpoetisch und unbedeutend sie auch sein mögen. Hat doch gerade auf diesem Gebiete die Sonettdichtung der Romantiker später Vorzügliches geleistet.

Neben diesen neuen Stoffen benutzte aber Westermann auch die Quellen der älteren Sonettisten. So finden sich unter seinen Sonetten eine Menge Paraphrasen von Bibelworten und Betrachtungen über moralische Sätze und Begriffe. Daß es auch an Gelegenheitssonetten nicht fehlt, bezeugt, außer den vielen Glückwunschsonnetgen, das 7. Stück vom Jahre 1767; seine 52 Sonette sind durchweg enkomiastischen Inhaltes. Es stellt sich demnach die Westermannsche Sonettdichtung, deren formaltechnische Ausbildung nach dem Maßstabe der Zeit ordentlich war, als sehr vielseitig und gehaltreich dar. Man könnte sich also billig darüber verwundern, daß das umfangreiche Werk so wirkungslos aus der Litteratur verschwand. Allein die Gebrechen dieser Sonette, Mangel an poetischem Geist und Gefühl und Überfluß an platter Prosa in Gedanke und Sprache, sind so offenkundig, daß wir die Vergessenheit, der diese Gedichte anheimfielen, sehr wohl begreifen. Schon die Zeitgenossen erkannten die Schwäche des Westermannschen Sonettwerkes und verurteilten mit vollem Rechte diese versificierte Prosa. Im Jahre 1766 erschien in Nico-

LAIS „Allgemeiner deutscher Bibliothek“ (II, 2, p. 260) eine K. gezeichnete Recension, die damit begann, diese Sonette als die allerneuesten, allerelendesten und allerabgeschmacktesten Reime, die man sich denken könne, zu bezeichnen. Der Kritiker schloß, indem er dem Autor empfahl, ewig stillzuschweigen, damit er die Gewogenheit derer wieder erlange, die so unglücklich gewesen seien, die bereits gedruckten zu lesen. Diese Beurteilung von „denen Bücherschätzenden Herren zu Berlin“ erbitterte natürlich den guten Magister sehr. Dem im Sommer 1766 erscheinenden 6. Stück schickte er eine Vorrede voraus, in der er seine feste Zuversicht ausdrückt, daß vernünftige Menschen trotz dieser Kritik „die tüchtigen Eigenschaften“ und die „Würde“ seiner Sonette nicht verkennen werden. Zum Schluß freilich bietet er noch alles ihm zu Gebote stehende Pathos auf, um die Berliner Kritik als eine „ewige Unwahrheit“ zu verdammen! Übrigens hinderte ihn dieser Angriff ebensowenig, wie ein späterer in KLOTZENS „Hallischen Neuen Gelehrten Zeitungen“ (1767, 8. Stück, II. Teil, p. 64), gegen den er sich in einem Sonett (Nr. 5) des 8. Stückes wehrt, seine Arbeit fortzusetzen. Er vollendete sie sogar, wie er sie concipiert hatte, denn daß er nicht, wie RASSMANN meint, 18 Stück veröffentlicht hat, geht aus dem Beginn des letzten Sonettes im 10. Stück hervor, wo er sagt:

„Geehrte Leser, hier ist nun das Werk vollendet,
Das ich der klugen Welt zu bringen Willens war.
Ich stell' es Ihnen in dem Bande völlig dar.“

Da die Sammlung von WESTERMANNS Sonetten sehr selten ist, finden sich in den Beilagen einige besonders bezeichnende Proben abgedruckt.

An WESTERMANN schließt sich am besten DANIEL SCHIEBELER, den auch Voss in seiner berühmten Recension der BÜRGERschen Sonettdichtung als Wiedererwecker des deutschen Sonettes nennt. Seine „Auserlesenen Gedichte“, welche im Jahre 1773 von ESCHENBURG herausgegeben wurden, enthalten nur ein Sonett (p. 175). Dasselbe ist in vierfüßigen Jamben gedichtet und dem, schon bei MENKE erwähnten, Scherzsonett des LOPE DE VEGA nachgebildet. In sprachlicher wie dichterischer Beziehung zeigt es, mit MENKES Nachahmung verglichen, einen nicht unbedeutenden Fortschritt. Andere Sonette SCHIEBELERS mögen in vergessenen Zeitschriften und Sammlungen der fünfziger und sechziger Jahre verborgen sein.

Viel bedeutender als die beiden letztgenannten Dichter, welche eher Nachzügler der ersten als Vorläufer der zweiten Entwickelungsperiode genannt werden müssen, wurde für die Wiederaufnahme des Sonettes Klamer Eberhard Karl Schmidt. Schon in einem seiner ersten Werke, den „Elegien an meine Minna“ vom Jahre 1773, hatte es Schmidt gewagt, mit einem Gedicht in der verpönten Sonettform hervorzutreten. Dasselbe (Werke II, 447), in fünffüßigen Jamben und mit der freien Reimordnung *abab, cdcd, efe, fgg,* blieb aber wohl unbeachtet. Um so größere Verbreitung fanden dafür die Sonette, welche Schmidt im April- und Septemberstück des „Teutschen Merkurs“ vom Jahre 1776 veröffentlichte. Jedes der beiden Hefte enthält sechs Sonette, die sämtlich, außer dem dem sechsten im April- und dem elften im Septemberstück, welche Fl. unterzeichnet sind, die Unterschrift S. haben. Die Autorschaft Klamer Schmidts ist nicht zu bezweifeln. Er selbst schreibt am 23. September 1815 an Friedr. Rassmann, den Sammler der „Sonette der Deutschen“: „Daß Sie nicht gewußt haben, ich sey der Erste gewesen, der 1776 das Sonett wieder in den Lauf gebracht, ist bei der papiernen Überschwemmung sehr verzeihlich. Lesen Sie nur, was darüber Eichhorn sagt in der „Geschichte der Litteratur“, Band V, S. 838“ („K. E. K. Schmidts Leben und auserlesene Werke“ I, p. 200).

Von den 1776 im „Teutschen Merkur“ gedruckten Sonetten[1] sind neun in fünffüßigen Jamben, drei in fünffüßigen Trochäen gedichtet. In der Behandlung des Reimes ist Schmidt noch sehr frei (cf. z. B. Nr. 10 „Die sterbende Elmire“: *aabb, abab, ccd, ede*) und gebraucht auch in den Quartetten meist den Kreuzreim. Die Abwechselung im Reimgeschlecht ist ihm Regel. Der Inhalt seiner Sonette ist fast immer erotischer Natur. Oft ist es auf eine an das Sinnliche streifende witzige Wendung, oft auf einfache, innige Stimmungsmalerei abgesehen; zumeist haben wir es mit anakreontischer Grazientändelei zu thun, welche der Dichter in die Form des Sonettes zu kleiden beliebte. So hob Klamer Schmidt die Form auf die Höhe der damaligen Lyrik und machte sie dadurch wieder lebensfähig. Die historische Bedeutung der Sonette im „Teutschen Merkur“ von 1776 liegt vorzüglich darin. Daneben mag der Ausschluß des Alexandriners und die Aufnahme des fünf-

[1] Aprilheft p. 10—13, Septemberheft p. 196—200.

füßigen Jambus zum Hauptvers für das Sonett als bedeutender Fortschritt in Betracht gezogen werden. Neben Anakreon und den Griechen erfreuten sich seit den sechziger Jahren auch die Renaissancepoeten Frankreichs und Italiens, besonders Petrarca, der Verehrung der Dichter aus dem Gleimschen Kreise. 1764 erschienen Gleims „Petrarchische Gedichte“ und 1772 folgte Schmidt seinem Beispiel mit den „Phantasien nach Petrarcas Manier“. Schmidt kannte also den größten Sonettisten der Vorzeit sehr gut und es ist demnach wohl möglich, daß er mit vollem künstlerischem Bewußtsein für sein deutsches Sonett den dem italienischen endecasillabo am nächsten stehenden Vers wählte. Für die Folgezeit blieb diese Wahl ausschlaggebend, wenigstens in betreff der Verslänge, obwohl Schmidt in späteren Versuchen wieder zum Alexandriner, ja sogar zur Vermischung der Verse im Sonett zurückgekehrt war (cf. „Teutscher Merkur“, 1777, I, p. 24 ff.).

Die Anregung zu seiner Sonettdichtung hat Schmidt zweifelsohne im Gleimschen Kreise selbst empfangen. Der Nachahmungen Petrarcas haben wir schon gedacht; andere Zeichen deuten auf günstige Gesinnung gegen das Sonett insbesondere. Zunächst sei hier des Sonettes von Gleim gedacht, das sich in der Amsterdamer Ausgabe der sämtlichen Schriften (1770) findet. Es ist ein regelrecht aus fünffüßigen Jamben gebautes, *abba, abba, cdc, dcd* reimendes Gedicht in der leichten, erotischen Art des jungen Gleim. Später ist dasselbe, aus welchen Gründen ist unbekannt, in ein zwölfzeiliges Gedicht *(ababab, cdcdcd)* umgestaltet worden und in dieser Form allein ist es in der Körteschen Ausgabe zum Abdruck gelangt (I, p. 172). Noch in Alexandrinern gedichtet ist dagegen das Sonett „Über das neue Jagdschloß zu ***“ von J. Nicolaus Götz („Vermischte Gedichte“, herausgegeben von Ramler, 1785, III, p. 43). Ganz im Stil der gewöhnlichsten Gelegenheitspoesie abgefaßt, verdient das Sonett Götzens nur Erwähnung als Beleg der Bekanntschaft dieses Dichterkreises mit unserer Form. Als weiterer Beweis für diese Behauptung diene das folgende „Sonnet“ von König[1], das sich in einem noch ungedruckten Briefe Johann Lorenz Benzlers[2] an Gleim findet.

[1] cf. Goethes „Werther“, herausgegeben von Düntzer, Hempel. Ausg. XXII, 326. 339.

[2] cf. „Briefe von Herder und Ramler an Benzler“. Mitgeteilt von B. Seuffert. Archiv für Litteraturgeschichte IX, p. 508 ff.

„Für mich sonst schön, ihr veilchenvollen Gründe;
Du holde Flur, die keinem Tempe weicht;
Du Thal, worinn die Pleiße stiller schleicht;
Einsamer Hayn, wo in der jungen Linde
Das leise Lispeln sanfter Abendwinde
Vor dem Gesang der Nachtigallen schweigt!
Itzt ohne Reiz für mich, weil hier Gleminde
Am Ufer nicht, und nicht im Thal sich zeigt!
Ihr Bildniß nur — ein Engel noch im Bilde!
Begleitet mich durch blühende Gefilde,
Durch dieses Thal, in diesen Ulmenwald.
Ach! was ist, ohne Sie, die Flur, gemahlt
Vom Lenz? Mit Ihr — da wäre mir die wilde
Einsamste Wüst' ein Götteraufenthalt."

Dieses Sonett[1], welches Herr König im Frühjahr 1769 „in Benzlers Augen gelesen" hat, ist wohl nicht das einzige, welches die Reize Glemindens, der Nichte Gleims, unter den Freunden des Halberstädter Kanonikus hervorriefen. Auch die Fl. und G. unterzeichneten Sonette im „Teutschen Merkur" 1776 und 1777 sind offenbar aus diesem Kreise hervorgegangen. Wem sie zuzuschreiben sind, ist freilich schwer auszumachen.

Den genannten Sonettisten schließen wir am passendsten Friedrich Schmit an. Dem formgewandten Manne, der sich durch seine „Italienische Anthologie, aus prosaischen und poetischen Schriftstellern, in deutscher Übersetzung"[2], sowie durch seine Übertragung von Tassonis „Secchia rapita" und Forteguerris „Ricciardetto" namhafte Verdienste um die Pflege der italienischen Litteratur in Deutschland erwarb, gebührt auch der Ruhm, einer der ersten und besten unter den Wiedererneuerern des Sonettes gewesen zu sein. Seine 1779 zu Nürnberg erschienenen „Gedichte"[3] sind eines der ersten Bücher seit Klopstock, welches eine größere Anzahl Sonette enthält. Wir zählen neun Sonette in Schmits

[1] Ich verdanke seine Kenntniß einer gütigen Mitteilung des Herrn Dr. B. Seuffert in Würzburg.

[2] Liegnitz und Leipzig 1778—81: 4 Thle. 8°. cf. Koberstein IV⁵, p. 237, 65.

[3] Gedichte | von | Friedrich Schmit. | (Vignette, das Brustbild Petrarcas vorstellend) | Nürnberg | im Verlag | der J. G. Lochnerschen Buchhandlung. | 1779. — 8°. 272 S.

Sammlung, drei[1] davon sind in Trochäen, die anderen sechs[2] in Jamben abgefaßt. Unter den letzteren sind nur zwei[3] ganz in fünffüßigen Jamben gedichtet, in den übrigen wechseln fünf- und sechsfüßige Verse mit größerer oder geringerer Regelmäßigkeit. Auch in dem trochäischen „Sonett an Fatme“ (p. 91) sind Verse verschiedener Länge angewandt. In der Reimstellung hält sich Schmit mit Vorliebe an das einfachere Schema *abab, abab* in den Quartetten, die schwierigere Anordnung *abba, abba* hat er nur dreimal versucht. In dem schon erwähnten „Sonett an Fatme“ reimt er ganz unregelmäßig: *aabb, aabb, ccd, eed.* Der Wechsel des Reimgeschlechtes ist ihm Regel, der Reim im Ganzen rein. Die häufige Wiederholung der gleichen Reimwörter offenbart zumeist die Unbeholfenheit des Dichters. Die Sonette Schmits gehören teils zur Liebes-, teils zur Gelegenheitspoesie älteren Stiles. In den ersteren ist er oft ansprechend und vermag eine innige Stimmung zu erregen, in den letzteren dagegen macht sich der Hang zum Moralisieren auf unangenehme Weise bemerkbar. Trotzdem gebührt Schmit volle Anerkennung. Seine Sonette halten den Vergleich mit den Versuchen Klamer Schmidts sehr wohl aus und seine Übersetzungen bieten im Einzelnen manches Gute.

Gottfried August Bürger.

Einen bedeutenden Aufschwung nahm die Pflege des Sonettes, als G. A. Bürger in der Sammlung seiner Gedichte vom Jahre 1789 mit einer größeren Anzahl solcher Gedichte vor die deutsche Leserwelt trat.

Schon am 12. Januar 1789 schreibt Bürger an seinen Freund F. L. W. Meyer[4]: „Ihr werdet glauben, der selige Petrarca sei von den Todten auferstanden, wenn Ihr mein hohes Lied und — und — meine Sonette nur von fern werdet tönen hören; denn Ihr sollt wissen, daß ich fast Tag für Tag ein

[1] „Der Stern“ (p. 55), „Sonett an Fatme“ (p. 91), „Aufmunterung“ (p. 165).

[2] „An den Mond“ (p. 157), „Das Glück“ (p. 160), „An Julchen“ (p. 162), „An eine Freundin“ (p. 163), „Ergast an einige Blumenpflanzen“ (p. 198), „An das Glück“ (p. 252).

[3] p. 157; p. 252. [4] Strodtmann, Briefe von und an Bürger. III, 210.

Sonett produciere. Eine sonderbare Wuth, die auch Schlegeln angesteckt, der sich seit Eurem Abschiede eine sehr große Strecke dem Sonnentempel näher geschwungen hat. — Den meisten Spaß machen mir hierbei die zukünftigen Sonetten-Überschwemmungen, die ich schon im Voraus sehe, und das Zetergeschrei der Kunstrichter, die darin herumzuschwimmen haben."

Der Dichter war sich also der Kühnheit und Originalität seines Vorgehens voll bewußt und nicht minder klar waren ihm die Folgen seiner Bestrebungen. Die Hoffnungen und Befürchtungen Bürgers erwiesen sich in der That bald als völlig berechtigt und wahr. Der hohe poetische Wert der Sonette wurde allgemein anerkannt, und auch die Schar der Nachahmer und Nachäffer blieb, wie erwartet, nicht aus. Obwohl seine, vom April 1789 datierte, Vorrede ausdrücklich vor Nachahmung gewarnt hatte, bemächtigten sich alsbald Leute, welche „anstatt des Kernes die Schale ergreifen", der Form und gefährdeten durch ihr unverständiges Treiben das weitere Gedeihen derselben. Die Sonette, mit welchen die Musenalmanache der neunziger Jahre prunken, gehören zumeist in ihrem ganzen Charakter der vorgoetheschen, verzopften Lyrik an und es hatte lange den Anschein, als ob die neuerstandene Form sich nur mit dem Geiste der absterbenden Roccocco-poesie zu verbinden vermöchte. Dies wäre leicht der Untergang der Form geworden. Was sie davor bewahrte, werden wir gleich erfahren.

Bürgern waren die bisherigen Schicksale des deutschen Sonettes nicht unbekannt. Er wußte, daß „der Zwang, die Plumpheit und der Übelklang, womit die meisten, wo nicht alle deutschen Sonette dahinstolperten", die Schuld trugen, daß dieses aus dem Gebrauche und fast ganz in Vergessenheit geraten war. Seine, in die Vorrede verflochtenen, theoretischen Bemerkungen über das Sonett betonten daher die Notwendigkeit größter Strenge in der äußeren Form und völliger Abrundung und Knappheit des Inhaltes.

Indem er die genaueste Beobachtung der mechanischen Regeln zum Gesetz machte, hoffte er die Unberufenen am besten abzuwehren. Dadurch wollte Bürger das Sonett vor den kleineren Formen, mit denen jeder Dichter nach Belieben schaltete und waltete, auszeichnen. Die Strenge, mit der er an der Unverletzlichkeit der äußeren Form festhielt, begründete er, indem er die

Notwendigkeit eines innigen Zusammenhanges zwischen Form und Inhalt nachwies. Darin lag sicherlich ein großer Fortschritt. Doch hören wir ihn selbst:

„Vornehmlich alsdann ist das Sonnett gut, wann sein Inhalt ein kleines, volles, wohl abgerundetes Ganzes ist, daß kein Glied merklich zu viel, oder zu wenig hat, dem der Ausdruck überall so glatt und faltenlos als möglich anliegt, ohne jedoch im mindesten die leichte Grazie seiner hin und her schwebenden Fortbewegung zu hemmen . . . . . Wenn man versuchte, das gute und vollkommene Sonnett in Prose aufzulösen, so müßte es einem schwer werden, eine Sylbe, ein Wort, einen Satz aufzugeben oder anders zu stellen, als alles das im Verse steht. Ja sogar die überall äußerst richtig, voll und wohltönenden Reimwörter müssen nicht nur irgendwo im Ganzen, sondern auch gerade an ihren Stellen, um des Inhalts willen, unentbehrlich scheinen."

Aus diesen Äußerungen erhellt Bürgers Auffassung des Sonettes, in ihren Vorzügen und Mängeln, aufs klarste. Mit Recht fordert er vor allem Sauberkeit und Glätte im Äußern, Concentration und Begrenzung im Inhalt; beides war durch den überlieferten Charakter der Form bedingt. Ebenso berechtigt, und noch viel bedeutsamer, war es, daß er auf völlige Äquivalenz des formalen und inhaltlichen Elementes drang. Er that hiermit den wichtigsten Schritt zur Nationalisierung des Sonettes. Die Congruenz zwischen Form und Inhalt als eines der ersten Erfordernisse eines guten Sonettes erkannt zu haben, gehört zu den Ruhmestiteln unseres Dichters. Das Bestreben, seinen Anforderungen möglichst gerecht zu werden, macht den Wert der Bürgerschen Sonettdichtung aus und begründet ihre historische Bedeutung.

Die Mängel und Fehler seiner Auffassung beruhen auf einer von den Theoretikern der vorigen Epoche überlieferten und kritiklos aufgenommenen Anschauung. Wie dem letzten Sonettisten des 17. Jahrhunderts erscheint nämlich auch Bürgern der Charakter der Sonettform klein und niedlich, und demgemäß hält er das Sonett besonders geeignet zur Anfnahme von allerhand poetischen Einfällen und galanten Scherzen. Diese Ansicht unseres Dichters, die übrigens von der zeitgenössischen Kritik gebilligt wurde[1],

[1] cf. „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste." Leipzig bey Dyck. 1789. 29. Band. 2. Stück. p. 189 f.

stimmt nun freilich schlecht zu seinen übrigen Äußerungen über das Sonett, das er hoch über „die Kunst der Anagrammen, Logogryphen, Akrostichen und Rätsel“ stellt. Vor allem aber steht sie in vollem Widerspruch zu seiner Sonettdichtung. Mit Unrecht haben die Romantiker gegen dieselbe den Vorwurf der Kleinlichkeit, des Überwiegens der Form und des Mangels an gediegenem Gedankengehalt erhoben. Die meisten wurden wohl durch Bürgers Bemerkungen in der Vorrede irre geführt. A. W. Schlegel, der zuerst diesen Einwand gegen die Bürgerschen Sonette machte („Charakteristiken und Kritiken.“ II. Band. 1800), mochte überdies durch seine, damals in die Mystik eines Zahlengeheimnisses verschwimmende, Anschauung vom Wesen des Sonettes, zu diesem Tadel gedrängt worden sein.

Gerechtfertigt ist der Vorwurf nicht, daß bei Bürgers Sonetten alles auf die Merkmale der Kleinheit, Niedlichkeit und Glätte hinauslaufe. Gegen die nach philosophischer Tiefe strebende Sonettdichtung der Romantiker gehalten, mag der nur vom subjectivsten Liebesgefühl getragene und erfüllte Inhalt der Bürgerschen Sonette leicht zu klein, zu wenig groß, stark und majestätisch erscheinen. Deshalb aber darf nicht behauptet werden, die Sonette Bürgers hätten zu wenig gediegenen Gedankengehalt, „um dem Nachdruck ihrer Form ganz zu entsprechen“. Bürger hat es so gut verstanden, seine Empfindungen zu einem Bilde, einer Situation zu verdichten und daraus in reichster Fülle des lyrischen Ausdruckes zu entwickeln, daß nirgends eine Lücke im Inhalt und demgemäß ein Vorherrschen der Form bemerklich wird. Diese Erfassung und Darstellung des Gefühls in einem sinnlich anschaubaren Moment bot Bürger in seinem rein lyrischen Sonett Ersatz für den, die innere Form tragenden, notwendigen Hauptgedanken im lyrisch-didaktischen Sonett.

So stellt sich das Sonett Bürgers als Einheit in Form und Inhalt dar. Es ist die endliche Erfüllung dessen, wonach ein ganzes Jahrhundert vergebens gestrebt hatte, nämlich ein deutsches Sonett. Die früheren Sonettdichter, mit Ausnahme von Andreas Gryphius, hatten nur durch Romanisierung ihrer Gedanken den Inhalt mit der Form in Übereinstimmung zu bringen gewußt. Sie hatten nur Sonette in deutscher Sprache geschrieben, nicht deutsche Sonette gedichtet. Gryphius und Bürger aber versuchten umgekehrt, die fremde Form dem deutschen Gehalt anzupassen.

Bei dem Schlesier ging der Versuch nicht ohne gewaltsame, die Harmonie des Ganzen zerstörende Veränderungen der mechanischen Form ab; bei Bürger hingegen, dessen vorwiegend sinnlich-formale Begabung sich der romanischen Poesie mehr näherte, war die Vereinigung der beiden verschiedenartigen Elemente wesentlich erleichtert. Sie fand auch mit Hilfe einer einzigen Veränderung wirklich statt. Was er durch die Strenge und Begrenzung der Form an Beweglichkeit und Unmittelbarkeit des Ausdruckes verloren, suchte Bürger nämlich durch die Freiheit im Rhythmus wieder einzubringen. Statt des fünffüßigen Jambus wandte er den, seinem dichterischen Genius angemesseneren, fünffüssigen Trochäus an. Dies wurde ihm von späteren Sonettisten mehrfach vorgeworfen. Freilich ist nicht zu leugnen, daß die Verwendung eines trochäischen Maßes, selbst wenn es auch fünffüßig ist, den Charakter des Sonettes etwas verändert, seinen gemessenen Gang etwas zu bewegt und leidenschaftlich macht. Aber Bürgers Stoffbehandlung in ihrer liebenswürdigen Grazie und Bescheidenheit stellt die Harmonie zwischen dem Gang des Verses und dem des ganzen Gedichtes wieder aufs beste her. Der Tadel der Romantiker haftet sehr am Äußerlichen und kann den Wert der Bürgerschen Sonette nicht wesentlich mindern.

Das Verhältniß Bürgers zum Sonett ist ungefähr dasselbe, wie dasjenige Klopstocks zu den antiken Strophenformen. Beiden gelang es, die fremden Gebilde in den Grundzügen ihres Charakters deutsch wiederzugeben; um völlige Genauigkeit in einzelnen Äußerlichkeiten war es ihnen nicht zu thun. Mit Recht bezeichnet man daher Bürger, trotz der kleinen Abweichung, als den ersten bedeutenden deutschen Sonettendichter.

Bürgers Sonette, 17 an der Zahl, sind mit Ausnahme eines einzigen alles Liebesgedichte. Die meisten davon sind seiner Liebe zu Molly gewidmet. Die einen, voll heiterer Grazie, schildern das Liebesglück jener lang ersehnten, aber bald gelösten Verbindung, die andern geben mit inniger Wehmut und düsterer Entsagung dem Schmerz Ausdruck, der nach dem Tod der Holden den Dichter erfaßte. Die Sonette: „Überall Molly und Liebe“ und „Die Unvergleichliche“ sind dem Petrarca nachgedichtet (Petrarca I, 22. I. 108. ed. Leopardi).[1] Zumeist folgt Bürger nur im allgemeinen

[1] cf. Bernays „Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare“. p. 40.

dem Gedankengang des Originals, manche Stellen aber sind auch bis ins Einzelne getreu übersetzt und zwar mit großem Geschick. Man vergleiche nur das letzte Terzett in „Die Unvergleichliche“:

„Der kannte nie der Liebe Lust und Schmerz,
Der nie erfuhr, wie süß ihr Atem fächelt,
Wie wundersüß die Lippe spricht und lächelt.“[1]

mit den Versen Petrarcas:

„Non sa com' Amor sana e come ancide,
Chi non sa come dolce ella sospira,
E come dolce parla e dolce ride.“

Außer diesen Liebessonetten, welche zumeist im Jahre 1788 entstanden — einzelne, wie „Naturrecht“ und „Der versetzte Himmel“, gehören vielleicht auch einer früheren Zeit an —, brachte die Ausgabe von 1789 noch das schöne Sonett „An August Wilhelm Schlegel“, eine der vollendetsten Dichterweihen, die je gesprochen wurden. Später erscheinen die beiden Sonette „An die Entfernte“[2] (Musenalmanach. Göttingen 1790. p. 221 f.) und die beiden herrlichen: „Die Erscheinung“ und „An das Herz“ (Musenalmanach. Göttingen 1793. p. 212 u. 227). Die letztgenannten Gedichte, sowie die früheren Sonette „Verlust“, „Liebe ohne Heimat“ und „Auf die Morgenröte“ gehören zum Süssesten, Zartesten und Schönsten, was deutscher Geist in dieser Form geschaffen.

Wie schon erwähnt, ist die Mehrzahl der Bürgerschen Sonette in fünffüßigen Trochäen gedichtet, nur dreimal ist der fünffüßige Jambus verwendet. Das Reimgeschlecht wechselt meist ab, ein einziges Mal sind nur weibliche Reime gebraucht.

Mit Recht erregten Bürgers Sonette bei ihrem Erscheinen überall Bewunderung. Schon am 11. Mai 1789, also unmittelbar nach der Ausgabe des Bandes, schreibt Boie an Bürger (Strodtmann 3, 231): „Ich habe dies kleine Gedicht (das Sonett) immer geliebt, selbst einige versucht, und kenne die Schwierigkeit. Deine sind in ihrer Art alle ausgezeichnet schön, und bisher hielt ichs unmöglich, so vollkommene in unserer Sprache zu Stande zu bringen.“

[1] Selbst A. W. Schlegel hat dieses Terzett nicht besser wiedergeben können. Er übersetzt:

„Nicht weiß, wie Liebe heilt und Wunder machet,
Wer nicht weiß, wie sie seufzt in süßen Tönen,
Und wie sie süße spricht und süße lachet.“

[2] Irrtümlich hat Böcking diese Sonette A. W. Schlegel zugeschrieben und sie im II. Band der „Sämtlichen Werke“ p. 362 f. zum Abdruck gebracht.

Auch die Kritik stimmte in den allgemeinen Beifall ein und selbst Schiller konnte diesen Kindern der Bürgerschen Muse ein freundliches Wort der Anerkennung nicht versagen. Er nannte sie geradezu „Muster in ihrer Art, die sich auf den Lippen des Declamateurs in Gesang verwandeln".

Wie in der Bewunderung stimmten aber auch alle in der Erwartung und Befürchtung einer allgemeinen Sonettenüberschwemmung überein. Die Folgezeit bewies, daß man sich darin nicht getäuscht hatte. Wie Pilze schossen alsbald die Sonettisten aus dem Boden und riefen durch ihr tolles Treiben eine Opposition wach, welche das kaum errungene, wirklich deutsch gewordene Sonett mit allen Mitteln bekämpfte und in seiner Existenz gefährdete.

Natürlich wurde Bürger für die Ausschreitungen seiner Nachäffer verantwortlich gemacht und als der heiße Kampf ums Sonett entbrannt war, da wandten sich die Gegner, Johann Heinrich Voss an der Spitze, zuerst gegen den Wiederhersteller des Sonettes. Ja, der ehemalige Göttinger Genosse scheute sich nicht, die Sonette Bürgers als Erzeugnisse versiegender Kraft hinzustellen, die man nur „ihres krausfaltigen Talars mit dem Glöcklein am Saum" entkleiden müsse, um sie in ihrer ganzen Ärmlichkeit und Nichtigkeit zu erkennen.[1] Doch davon später.

Von denjenigen Dichtern der romantischen Schule, welche im Laufe der folgenden zwei Jahrzehnte das deutsche Sonett zu seiner höchsten Vollendung führten, hatte Bürger den bedeutendsten, A. W. Schlegel, in seiner Vorrede der litterarischen Welt selbst vorgestellt. Er hatte nämlich dessen Sonett „Das Lieblichste", das wie die Mehrzahl der seinen in Trochäen gedichtet ist, dort zum Abdruck gebracht. Von einem anderen Romantiker, Friedrich von Hardenberg, erhielt er trotz seiner Warnung schon im Mai 1789 die ersten Versuche im Sonett zur Einsicht und Beurteilung. Die Sonettdichtung der romantischen Schule geht also unmittelbar auf die Anregung Bürgers zurück, und reiht sich ihr auch chronologisch aufs engste an. Ehe wir jedoch zu einer zusammenhängenden Darstellung der romantischen Sonettdichtung übergehen,

[1] „Über Bürgers Sonette" von J. H. Voss. Jen. allg. Litteraturzeitung. Juni 1808. Wieder abgedruckt in: „Kritische Blätter nebst geografischen Abhandlungen" von J. H. Voss. Stuttgart 1828. I. Band. p. 502—576.

müssen wir noch einiger Sonettisten gedenken, die, unabhängig von den Bestrebungen der Romantik, in ihren Dichtungen noch den Charakter der älteren lyrischen Poesie zeigen.

Die Sonette dieser Dichter sind zumeist in den Blumenlesen und Almanachen der neunziger Jahre zerstreut. Unsere Form ward in diesen jährlich erscheinenden, immer mehr dem Dilettantismus anheimfallenden Büchlein bald ein gern gesehener Gast. Sogar auf die Sonette des 17. Jahrhunderts griff man zurück und der Göttinger Musenalmanach auf 1789 prunkte mit Flemings Sonett auf Opitzens Tod (Musenalm. 1789. p. 24). Der Musenalmanach 1790 brachte einige freie Übersetzungen und Beschreibungen Petrarchischer Gedichte von A. W. Schlegel und als Dank für die Dichterweihe ein tief empfundenes Sonett „An Bürger" von demselben Poeten; von den Bürgerschen Sonetten war schon die Rede. Der Almanach auf 1791 enthielt wiederum Übersetzungen aus Petrarca von A. W. Schlegel; daneben offenbarte sich J. Ch. Haug, der später ein heftiger Gegner der Form wurde, mit einem recht mittelmäßigen trochäischen Sonett „An Selima" (p. 96). Der Musenalmanach auf 1792 gab abermals Sonettbeiträge von A. W. Schlegel. Mit neuen Sonettdichtern tritt der folgende Jahrgang des Göttinger Almanachs auf. Neben Bürgers schönen Sonetten erschienen hier zwei schlechte, trochäische Sonette von Schack von Staffeldt (p. 230. 238) und eine ganze Schaar solcher Gedichte von B. Wer der Verfasser dieser acht mittelmäßigen, in Charakter des älteren Sinngedichtes gehaltenen Sonette war, mochte lange zweifelhaft sein. Eine Stelle in Bürgers Brief an A. W. Schlegel vom 28. September 1792 belehrt uns, daß es Bouterweck sei (Strodtmann 4, 215).[1] Damit fällt auch die Annahme[2], Boie sei der Dichter des Sonettes „Das Mühlenwäldchen", gänzlich dahin und wir müssen die Sonette, von denen er in seinem oben citierten Brief an Bürger spricht, für verloren halten. Auch Weinhold thut ihrer in seiner Biographie keine Erwähnung. Dagegen sind uns Sonette eines anderen Dichters aus dem Kreis der Klopstockianer erhalten. Johann Arnold Ebert, wandte sich noch in seinen letzten Lebensjahren der neu-

[1] cf. dazu Caroline an Meyer, 16. Oktober 1792 (I, 108), und Redlichs Chiffernlexikon.

[2] cf. Kurz, Handbuch der poetischen Nationallitteratur der Deutschen. I, 427.

erstandenen Form zu und veröffentlichte in dem von J. H. Voss herausgegebenen Hamburger Musenalmanach für 1794 vier Sonette. Sämtliche sind in fünffüßigen Jamben gedichtet und gehören dem Gebiet der Gelegenheitspoesie an; es sind Episteln in Sonettform. Das Sonett an J. G. Salis, worin dieser und sein Freund Matthisson als Nachfolger Grays und Höltys gefeiert werden, ist litterarhistorisch interessant und sei deshalb besonders erwähnt (p. 182 f.). Von J. G. Salis selbst sind drei Sonette bekannt. In formaler Beziehung ist er nicht sehr zu loben; einmal gebraucht er auch den Alexandriner im Sonett. Sehr ungeschickt und schlecht gebaut ist das Antwortssonett an Ebert. Von Friedrich von Matthisson kennen wir keine Sonette. Dagegen haben wir Grund, ihn unter den Gegnern der schönen Form zu suchen. In der letzten Strophe seines Guckkastenliedes (Cottasche Ausgabe der Gedichte 1811: II, 302 ff.):

„Im Chor schreit jener Pilgerschwarm:
O Mutter Gottes, dich erbarm!
Daß auch an sterbliche Sonette
Unsterblichkeit sich liebend kette."

ist die Beziehung auf die Unzahl sonettirender Romantiker und Mystiker nicht zu verkennen. Unter die allersterblichsten deutschen Sonette jener Zeit gehören auch diejenigen von Fr. W. A. Schmidt, dem durch Goethes Spott berühmt gewordenen Schmidt von Werneuchen. Es ist nichts als platte nüchterne Prosa in 14zeiligen Gedichten, was dieser märkische Dichter als Sonette anpreist. Im Athenaeum (III, 1, p. 158) hat A. W. Schlegel eines derselben, welches „im ersten Quartett Matthissons überladene Eleganz und fleißige Landschaftspinseley, im zweiten Vossens häusliche Behaglichkeit und in den beyden Terzetts seine (Schmidts) selbsteigene Lobpreisung des Dürftigen vorzuführen" weiß, mit viel Witz verspottet. Proben dieser erhebenden Sonettdichtung aus der Mark giebt Rassmann in seiner Sammlung „Sonette der Deutschen" (I, p. 271 ff.) Eine größere Anzahl von Sonetten veröffentlichte auch Valerius Wilhelm Neubeck. Sie erschienen 1792 in der Sammlung seiner Gedichte und sind verschiedenen, lyrischen und didaktischen Inhalts. Ihr poetischer Wert ist gering; ihre Sprache einfach, aber oft gar zu prosaisch.

Außer den Genannten wäre natürlich noch eine ganze Reihe von Sonettdichtern zu erwähnen, welche im letzten Jahrzehnt des

18. Jahrhunderts vor die Nation traten. Einige Namen mögen genügen: Conz, Gries, Vermehren, Steigentesch, Werthing u. a. m. Von den meisten gilt, was Tieck in seiner Recension über die Musenalmanache von 1798 (Archiv der Zeit) sagte: „Manche meinen, ein Sonett zu verfertigen, wenn ihre Reimerei aus vierzehn Versen besteht, wo der Schluß des Gedichts oft schon hinter dem fünften oder sechsten Verse ist: diese letzteren sollten Bürgers und Schlegels Sonette studieren, die, einige alte deutsche abgerechnet, vielleicht die einzigen sind, die wir in unserer Sprache besitzen.“[1] Auch merkt man es der Mehrzahl dieser Gedichte sehr wohl an, daß ihre Verfasser das Sonett zum „Epigramm und anderen kleineren Dichtungsarten“ rechneten und sich mit J. J. Eschenburg damit begnügten[1], seinen Charakter in sanfter und zärtlicher Empfindung zu suchen. Manches unter diesen Erzeugnissen ist wohl recht hübsch und erfreulich, im großen und ganzen aber zeigt sich bei den meisten Sonettisten noch eine unbehagliche Unsicherheit in der Wahl und Anordnung des Stoffes und auch mancherlei Ungenauigkeiten und Schwankungen in der Behandlung der äußeren Form. Das deutsche Sonett hat noch keinen Stil; der diese letzte Forderung erfüllen sollte, war

August Wilhelm Schlegel.

Seine Sonettdichtung läßt sich, wie bereits erwähnt, bis in seine Studienjahre zurückverfolgen. Im Jahre 1786 bezog er die Universität Göttingen und trat hier alsbald in einen näheren freundschaftlichen Verkehr mit Bürger, auf den er nach dessen eigenem Urteil (Brief an F. L. W. Meyer vom 1. März 1789. Strodtmann III, 216 ff.) anregend und neubelebend wirkte. Im Verein mit diesem wandte er sich auch der Pflege und Dichtung des Sonettes zu. In den von Böcking so trefflich geordneten Werken ist ein Sonett enthalten (I, p. 7: „Dichtersinn“), das im Jahre 1788 gedichtet wurde. Deutlich kündigt sich schon in diesem Erstling, wenn auch nicht die formale Strenge — die Quartette reimen noch

[1] cf. Tieck, Kritische Schriften I, p. 110.

[2] cf. J. J. Eschenburg, Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bei Vorlesungen. Frankfurt u. Leipzig 1790. p. 119.

kreuzweise —, so doch der majestätische Gang und die würdevolle Haltung des Schlegelschen Sonettes an. Übersetzungen von Sonetten hatte er jedenfalls früher schon versucht. In eine spätere Zeit lassen sich die Übersetzungen von Petrarcas Sonetten I, 21. 124. 167 nicht setzen. Dieselben (Sämtliche Werke IV, p. 15. 43. 53. 74) fügen sich nicht einmal in Bezug auf die Verszahl in die Schranken der Form, sondern erweitern sich zu Gedichten von 19—20 Versen. Die meisten dieser ersten Versuche im Sonett, sowohl die eigenen als die übersetzten, veröffentlichte Schlegel, wie erwähnt, im Göttinger Musenalmanach. Zum größten Teil sind es Übertragungen Petrarcascher Sonette; nur wenige, wie das „Sonett an Bürger", „Dichtersinn", „Auf die Vergänglichkeit alles Irdischen" und „Cleopatra", sind originale Schöpfungen Schlegels. Als erstes Beispiel der von Schlegel später besonders gepflegten Art der „Gemäldesonette" verdient „Cleopatra" hervorgehoben zu werden. Auch dadurch ist dieses Sonett ausgezeichnet, daß Schlegel hier zum ersten Male lauter weibliche Reime anwendet. Es ist dies um so auffallender, als im übrigen die Sonettdichtung aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre, zumal in den übersetzten Stücken, noch sehr frei ist; ihr Muster scheint mehr das Sonett Klamer Schmidts und Bürgers, als dasjenige Petrarcas zu sein. So kommen z. B. mehrmals (S. W. I, 344. 352; IV, p. 63. 76) die, später von Schlegel verworfenen, fünffüßigen Trochäen als Sonettenvers vor. Auch in der Reimstellung zeigt sich öfters die Ungeschicklichkeit des Anfängers. So, wenn er aus Mangel an Reimen im zweiten Quartett andere braucht als im ersten (S. W. IV, p. 47. 76), oder, wenn er ohne Veranlassung durch das italienische Original die Reime in den Quartetten kreuzweise stellt (S. W. IV, p. 51. 71). Die Übersetzungen aus diesen Jahren, sowie die 1794 in Beckers Taschenbuch publicierten, sind überhaupt kaum mehr als Nachahmungen. Schon im Jahre 1799 spricht Schlegel von ihnen als von „Sonetten nach dem Petrarca, von denen übrigens nicht mehr die Rede seyn kann".[1] Nur der Gang des Gedankens ist von Schlegel festgehalten, höchstens hie und da der Versuch gemacht, durch weibliche Reime den Wohllaut des Originals zu wahren (S. W. IV, p. 9. 59). Die poetische Ausbildung des Einzelnen, sowie die Stim-

[1] Athenaeum II, 2, p. 283.

mung sind meist sehr willkürlich verändert und oft so umgestaltet, daß Schlegel, als er später zur Erläuterung seiner litterarhistorischen Vorträge deutscher Übersetzungen aus Petrarca bedurfte, die von ihm früher übersetzten Stücke umarbeitete oder ganz neu übertrug.

Während seines Aufenthalts in Amsterdam (1792—1795) scheinen wenig selbständige Sonette entstanden zu sein; dagegen setzte er seine Bemühungen um eine gute Verdeutschung Petrarcas fort. Er dachte sogar daran, eine Biographie des Dichters mit eingelegten Übersetzungen zu verfassen. Auch in den ersten Jahren, die er in Jena zubrachte, bediente er sich der Sonettform offenbar nur selten. Eine bedeutende Vergrößerung erfuhr hingegen Schlegels Sonettsammlung im Jahre 1798. Von jetzt an ist das Sonett die Lieblingsform Schlegels. Nachdem er lange die Weisen und Formen anderer Dichter, zuletzt auch diejenigen des Balladendichters Schillers, sich zu eigen zu machen versucht hatte, fand er endlich im Sonett die seinem poetischen Charakter angemessenste Ausdrucksform. Nun nahm seine Sonettdichtung einen großartigen Aufschwung. Sie erreichte in den Jahren 1799—1804 einen bis dahin in deutschen Landen nicht bekannten Höhepunkt.

Das Jahr 1798 brachte nämlich im zweiten Bande der neugegründeten Zeitschrift „Athenaeum" (II, 1, p. 137 ff.) als Beigabe zu einer Besprechung der berühmtesten religiösen Gemälde der Dresdener Galerie neun „Geistliche Gemählde" in Sonettform.[1] Er selbst sagt, er habe darin aus „prédilection d'artiste" die schönsten malerischen Vorwürfe in Poesie umgesetzt (Oeuvres de M. A. G. Schlegel I, p. 191). Mit großem Geschick hat der Dichter in diesen Sonetten die Klippe umschifft, die ihn nach Lessings Ausführungen im Laokoon von einem solchen Versuche hätte abschrecken sollen und öfters ist es ihm gelungen, eine Reihe aufeinander folgender Handlungen derart vorzuführen, daß ein Bild vor unseren Augen zu entstehen scheint (cf. z. B. „Ave Maria", „Johannes in der Wüste", „Mater dolorosa"). Wo das nicht stattfindet und der Dichter sich mit bloßer Verherrlichung seines Vorwurfes behelfen muß, spürt man den Mangel an innerer Wahrheit und das Überwiegen des künstlerischen Interesses über

[1] In der Ausgabe der Gedichte vom Jahre 1800 kamen noch zwei neue: „Opferung Isaaks" und „h. Sebastian", dazu.

das religiöse. Geradezu widerlich wird dieser innere Zwiespalt in „Magdalena“, das mit einer ganz gewöhnlichen galanten Wendung endet. „Als schöne freye Dichtung,“ sagt Schlegel selbst, „verdient er (der Glaube) eine unvergängliche Dauer. Ich habe ihn als solche zu nehmen versucht, und mir nicht gerade einzelne Gemählde, aber hergebrachte Gegenstände dazu gewählt.“ Darin beruht die Schwäche dieser formal vollendeten Sonette. Es fehlt ihnen an Kraft und Schwung und an der für das Sonett, soll es nicht leere formale Spielerei sein, durchaus nötigen, das Ganze in sich zusammenhaltenden und belebenden inneren Überzeugung des Dichters.

Das „Athenaeum“ war der Sturmvogel der Romantik. Die Anschauungen, welche in dieser Zeitschrift kundgegeben wurden, mehr noch die Formen, in denen sie offenbart wurden, gaben das Zeichen zum Kampfe. Die Sicherheit, mit der Schlegel die schwierige Form beherrschte, mußte ihm den Gedanken nahe legen, in dem eben entbrannten litterarischen Streit zwischen der neuen Schule und ihren Gegnern das Sonett als Waffe zu gebrauchen. Der erste, der die Schärfe dieses neuen Schlachtenschwertes zu fühlen bekam, war Garlieb Merkel. Der hämische, parteisüchtige livländische Kritiker, den auch Goethe mehrerer Spottverse würdigte, hatte in Zeitungen die Häupter der jungen Schule angegriffen und überdies die Gebrüder Schlegel in allen Weimarer Gesellschaften verleumdet.[1] A. W. Schlegel rächte die gemeinsame Beleidigung, indem er im Verein mit Tieck (cf. „Aus Schleiermachers Leben“, 3, 129 ff.) ein Spottsonett auf Merkel dichtete, das, wie Dorow[2] sagt, in der litterarischen Welt viel Rumor machte. Das Gedicht war in der Form des italienischen sonetto colla coda abgefaßt und verdient als das erste dieser Art in Deutschland besondere Erwähnung. Es erschien als Flugblatt und wurde bald dem älteren Schlegel, bald Bernhardi[3] zugeschrieben. Das Schweifsonett, welches auf wirklich witzige Weise mit Merkels Namen spielt, schließt mit der anmutigen Wendung:

[1] cf. Dorothea Schlegel an Frau v. Varnhagen in Dorow, Denkschriften und Briefe zur Charakteristik der Welt und Litteratur. Berlin 1840. IV, p. 111.

[2] Ebendaselbst.

[3] Ebendaselbst und Kurz, Litteraturgeschichte III, 47.

„Kamst du nur darum von den fernen Letten,
Im Dreck der Menschheit überall zu patschen?
Rückkehr' ins Vaterland, um da zu ferkeln!"

und warnend setzt die Coda dazu:

„Journale, fürchtet Merkeln!
Merklich zeigt er verkleinernde Natur;
Schon ward Merkur durch ihn zum Merkel nur."

Bei den Gesinnungsgenossen erregte dieses Sonett natürlich Freude. Dorothea Schlegel schreibt an Rahel Varnhagen am 23. Januar 1800[1], als das Sonett schon „alt" war: „Dieses Sonett ist ein Kunstwerk, das erste Sonett in dieser Manier, was die Deutschen haben . . . . es ist vollkommen rein im Rhythmus und ausgearbeitet. Sehen Sie, schon als Kunstwerk ist es also von einem Wert, dessen sich kein Gegner so bald rühmen wird." Ferner: . . . . „jede Zeile des Sonetts aber und alles Schmähliche, was sich auf den Namen reimt, sind nicht bloße Reime; sondern es sind ebensoviel witzige Einfälle und Thatsachen, Facta." Merkel freilich scheint nicht dieser Ansicht gewesen zu sein, denn er ließ das Sonett in seinen „Briefen an ein Frauenzimmer" (I, 299) abdrucken.

Als wahrer Meister aber in der Verwendung des Sonettes zu polemischen Zwecken zeigte sich A. W. Schlegel in dem zur Rache für den „hyperboraeischen Esel" gegen dessen Verfasser gerichteten Pamphlet: „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue bei seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland. Mit Musik. Gedruckt zu Anfang des neuen Jahrhunderts." Diese anonym erschienene, gut gelungene Spottschrift, zu deren Urheberschaft Schlegel sich später (Jenaer Litteraturzeitung, 1801, Intelligenzblatt Nr. 113) ausdrücklich bekannte, wird mit zehn Sonetten eingeleitet. Dieselben richten sich mit großer Schärfe und einer durch die Glätte der äußeren Form um so wirkungsvoller hervortretenden Grobheit gegen Kotzebues Charakter und Werke, gegen seine Freunde und sein Publikum. Hervorragend durch knappe und scharfe Fassung des Gedankens und treffliche satirische Verwendung drolliger Reime bilden diese Sonette wohl den wertvollsten Teil der Satire. Mit Recht durfte Schlegel im

[1] Dorow a. a. O.

Hinblick auf diese Sonette seine Schrift ein Kunstwerk nennen, und das Urteil[1] seines Bruders, wonach diese Sonette in der Ehrenpforte den vorzüglichsten burlesken Gedichten der Italiener und Spanier an die Seite gesetzt werden können, bleibt auch vor der Geschichte zu Recht bestehen.

In ganz anderem Tone ließen sich natürlich die Gegner vernehmen. Ein Recensent in der „Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek“[2] schrieb: „Wenn einige gute Einfälle unter einer Menge seelenloser Concetti, viel gezwungene Witzeley, die sehr oft in die elendesten Wortspiele ausartet und leere Reimklingeley in sogenannten Sonnetten eine Brochüre zum Kunstwerk machen können, so ist dieses Geschreibsel freylich ein Kunstwerk.“ Also schon im Jahre 1801 wird der Sonettdichtung der Romantiker „leere Reimklingeley“ zum Vorwurf gemacht! Schon zu Beginn des Kampfes wird das Sonett eines der vorzüglichsten Streitobjecte. Es war daher ganz natürlich, daß Kotzebue, als er in den „deutschen Kleinstädtern“ Rache an Schlegel üben wollte, auch die von seinem Gegner so fein gegen ihn benutzte Form zu verhöhnen suchte. Mit nicht zu verkennender Absicht machte er den elenden Dichterling Sperling zum Sonettisten, und ließ ihm das zweideutige Lob spenden, er wisse mit dieser Form besonders gut umzuspringen, da er die Reime herbeibringe, auch wenn er ihnen alle Haare ausraufen müßte (Act 1, Scene 5). Freilich darin hatte sich Kotzebue verrechnet, wenn er hoffte, von der Bühne herab das Sonett und seine Freunde in Weimar selbst in Mißachtung zu bringen. Goethe vereitelte diese edeln Absichten. Caroline schreibt darüber am 18. März 1802 an ihren Gatten (Caroline II, 214), der Spott habe in nichts weiter bestanden, als in einer miserablen „völlig hors d'oeuvre-Rolle eines Poeten, der viel von Sonetten spricht (wofür G[oethe] jedesmal Gedicht gesetzt hatte), einen frommen Allmanach herausgiebt und zuletzt jemand mit einer Ehrenpforte droht“. Goethe bekundete dadurch aufs Deutlichste seine Wertschätzung des Sonettes, wie Schiller schon früher durch Aufnahme Schlegelscher und anderer Sonette in

[1] „Europa.“ Eine Zeitschrift. Herausgegeben von Fr. Schlegel. 1803. I, 1, p. 53.

[2] „Neue allgemeine deutsche Bibliothek.“ 1801. Band 63 (zweites Heft), p. 139 f.

seine Zeitschriften und Musenalmanache[1] seine vorurteilsfreie Stellung zu der angefeindeten Form bezeugt hatte. Übrigens verkannten die Verständigen unter den Romantikern keineswegs eine gewisse Berechtigung dieser Klagen über die zunehmende Sonettennot. In einer seiner Ende des Jahres 1802 in Berlin gehaltenen und nachher in der „Europa" gedruckten Vorlesungen über Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters sagt A. W. Schlegel selbst (a. a. O. II, 1, p. 15 f.): „Man klagt jetzt besonders über die große Überschwemmung von schlechten Sonetten; ich will diese nicht in Schutz nehmen, jedoch sind es nur dieselben Bäche, welche sich sonst auf andere Art, z. B. in den schleppenden fünffüßigen Trochäen, ergossen. Und dann ist ein Sonett wenigstens ein kurzes Übel, und es ist eine von den vielen Vortrefflichkeiten dieser Dichtart, daß sie durchaus nur 14 schlechte Zeilen enthalten kann."

Zu derselben Zeit, da die spöttischen Sonette auf Kotzebue entstanden, dichtete Schlegel an dem Zartesten und am tiefsten Empfundenen, was er in dieser Form geschafft hat, an dem „Todtenopfer für Augusta Böhmer". Dieser Cyclus von Trauergedichten auf den Tod seiner Stieftochter war im Laufe des Sommers und Herbstes 1800 begonnen und vollendet worden[2], kam jedoch erst 1802 im Schlegel-Tieckschen Musenalmanach zum Drucke. Er enthält, mit dem erst 1801 hinzugekommenen Sonett an die Manen von Novalis, sieben Gedichte in unserer Form. Mit den Charakteristiken der italienischen Dichter und des Cervantes bilden sie den Höhepunkt der Schlegelschen Sonettdichtung.

Die höchste Vollendung von A. W. Schlegels Sonett wird bezeichnet durch größte Strenge in der Form, eine würdevollere und gewichtigere Sprache und das stete Bestreben nach Vertiefung des Inhaltes. Die Jahre 1798—1800, während welcher die Mehrzahl dieser Sonette entstanden ist, haben die Form gezeitigt und gereift. Bei Bürger und selbst beim jungen Schlegel war das

[1] So brachte z. B. schon die „Neue Thalia" 1792 (I, p. 375 ff.) zwölf Sonette von Werthing. Der Musenalmanach auf 1798 brachte p. 45 ein Sonett von Amalie v. Imhof und p. 87 eines von Steigentesch. Der Musenalmanach auf 1799 enthielt Schlegels „Gesang und Kuß" (p. 157) und „Der neue Pygmalion", „An Iffland" (p. 144). cf. zu letzterem Körner an Schiller 19. Nov. 1798 (Schiller-Körner-Briefwechsel 4, 119).

[2] cf. A. W. Schlegel an L. Tieck. 14. Sept. 1800 (Briefe an Tieck III, 232 f.).

Sonett wesentlich lyrischen Charakters, der reife Schlegel macht es mit Erfolg und mit Recht zur hauptsächlichsten Form seiner lyrischen Didaktik. Er befähigt das Sonett, die vom Hauche wahrer Überzeugung belebten Welt- und Kunstanschauungen des Dichters aufzunehmen. Durch Schlegel ward das Sonett für die romantische Schule, was das Distichon für Goethe und Schiller war: das Gefäß für die dichterische Darstellung ihrer sittlichen und künstlerischen Bestrebungen. Allmählich war es Schlegel klar geworden, daß das Sonett besonders geeignet sei, „die durch Philosophie gesteigerte und so auch in die Poesie übergehende Selbstanschauung des Geistes" zum Ausdruck zu bringen. Als es dann galt zur Befestigung seiner litterarischen Stellung, seine Ansichten über Kunst weiteren Kreisen mitzuteilen, griff er natürlich zu dieser Form. Daß sein Vorgehen auch bedenkliche Folgen hatte, wird später gezeigt werden, jetzt gilt es vor allem, das Verdienst hervorzuheben, welches er sich durch die Einführung bedeutsamerer Stoffe um die Form erworben hat. Damit hatte A. W. Schlegel, Dank der Congenialität seines Geistes mit dem der altitalienischen Litteratur, endlich einen Ersatz gefunden für die in deutscher Poesie unmögliche Mischung von Erotik und Scholastik, aus der das italienische Sonett erwachsen war. Endlich war im Bereich des deutschen Geisteslebens diejenige Verbindung lyrischer und didaktischer Elemente entdeckt, welche fähig war, wirklich ein deutsches Sonett zu erzeugen. Das italienische Sonett bis auf Petrarca war der künstlerische Ausdruck einer nach philosophischer Vertiefung strebenden und durch gelehrtes Beiwerk am freien Fluge gehinderten Lyrik; das deutsche Sonett, wie es durch A. W. Schlegel zur Vollendung gedieh, erscheint uns als die adäquateste Form für eine von feuriger Begeisterung und tiefer Überzeugung belebte und getragene Darstellung philosophischer, ästhetischer und historischer Anschauungen. Das subjective Gefühl der Minne erweitert und verklärt sich im sonetto Dantes und Petrarcas zum Gedanken der alles bewegenden Liebe; die aus dem Born ewiger, allgemein giltiger Wahrheit geschöpfte Weisheit verkörpert sich im Sonette Schlegels durch die einseitige Beleuchtung individueller Auffassung zur plastischen Gestalt. Mit einem Wort: das alte italienische sonetto war philosophische Poesie, das Sonett der Romantiker dagegen Poesie gewordene Philosophie.

Die Entwickelung des deutschen Sonettes von einer wesentlich

lyrischen zu einer im höchsten Sinne didaktischen Form vollzieht sich in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Sie erscheint vollbracht in denjenigen Sonetten A. W. Schlegels, welche die 1800 herausgegebene Sammlung der „Gedichte" zum ersten Mal bringt. Es sind ihrer beinahe ein halbes Hundert. Hervorzuheben sind die sechs Sonette über italienische Dichter, diejenigen über Cervantes und die beiden herrlichen Huldigungssonette an Fleming. Was er in den geistlichen Gemälden und später in den weltlicheren der Leda des Michel Angelo und der Io von Correggio[1] an sinnlich wahrnehmbaren Gegenständen versucht und natürlich nur teilweise mit Erfolg ausgeführt hatte: die zusammenfassende Schilderung und Charakteristik eines Ganzen zur Erzeugung eines Bildes in der Phantasie des Lesers, das gelang ihm hier, wo es sich um geistige Erscheinungen handelte, aufs beste.[2] Ein Beispiel wird genügen; wir entnehmen es dem Cyclus „Cervantes", der das Leben und die bedeutendsten Werke des großen Spaniers schildert:

Don Quixote de la Mancha.

„Auf seinem Pegasus, dem magern Rappen,
Reit't in die Ritterpoesie Quixote
Und hält anmuthiglich, in Glück und Nothe,
Gespräche mit der Prosa seines Knappen.

Erst, wie sie blind nach Abenteuern tappen,
Trifft sie der Weltlauf mit gar harter Pfote;
Dann kommt der Scherz als huldigender Bote
Und schüttelt schelmisch ihre Schellenkappen.

Und Liebe webt drein rührende Geschichten;
Verstand der Menschen Sitten, Tracht, Geberden;
Es gaukelt Phantasie in farb'ger Glorie.

Ich schwör' es, und Urgande selbst soll richten:
Was auch hinfüro mag ersonnen werden,
Dieß bleibt die unvergleichlichste Historie."

Wie Schlegel in den erwähnten Sonetten seine litterarhistorischen Anschauungen über berühmte Dichter poetisch verklärt wiedergiebt, so bringt er in anderen; wie z. B. „das Sonett" und

[1] Dahin gehört auch die schon 1790 publicierte „Cleopatra", ferner: „Salmacis", „Narcissus", „Dom zu Mailand" u. a.

[2] Außer den schon genannten vergleiche: „Shakespeares Sonette und übrige Jugendgedichte", „An Calderon", „An Bürgers Schatten".

„Reim und Poesie" seine ästhetischen Ansichten zu dichterischem Ausdruck. Ethisch-moralischen Gehaltes sind Sonette wie: „Diva fides", „Allgemeines Loos", „Edelste Wirkung", „Unkunde" und „Zuversicht" u. a. m. Einige seiner Sonette haben auch rein philosophische Probleme zum Vorwurf, so z. B. „Licht und Liebe", „Ewige Jugend" und „Deutung", welche letztere freilich an Deutlichkeit viel zu wünschen übrig läßt und als ein Vorläufer der unzähligen mystisch-philosophischen Sonette der übrigen Romantiker gelten kann. Viel deutlicher ist Schlegel in seinen Liebessonetten, von denen einzelne sich vielleicht nur durch allzugroße Sinnlichkeit auszeichnen (cf. z. B. „Auf die Arme der Geliebten"). Besonders zu erwähnen sind noch die Sonette an Zeitgenossen, wie Goethe, Tieck, Schelling, Fr. Schlegel, Bürger, in denen er mit großem Geschick die geistige Physiognomie derselben zu zeichnen versteht oder ihre Beziehungen zu der neuen Schule verherrlicht. Wenn wir noch des politischen Sonettes „An die Irreführer" gedenken, welches für Schlegels patriotische Gesinnung ein schönes Zeugniß ablegt, so haben wir den großen Kreis der Schlegelschen Sonettdichtung durchmessen.

Offenbart sich so in der Reichhaltigkeit des Inhaltes ein ungeheurer Fortschritt gegen die Sonettdichtung früherer Poeten, so läßt sich auch in formaler Beziehung der letzte Schritt zu höchster Vollendung Schlegel als Verdienst anrechnen. Strengste Nachahmung der italienischen Idealform wird für Schlegel vom Jahre 1799 an unverbrüchliches Gesetz. Der fünffüßige Jambus hat im Sonett den Trochäus ganz verdrängt. Die Reime in den Quartetten werden nur noch in der Form *abba, abba* angeordnet. Vor allem aber, und das ist der bedeutsamste äußere Fortschritt gegen die frühere Sonettdichtung, ist der männliche Reim ganz aus dem Sonett verbannt. Früher hatte Schlegel, wie die Sonettisten des 17. Jahrhunderts und die ihm unmittelbar vorangehenden des 18. Jahrhunderts, im Sonett abwechselnd männliche und weibliche Reime gebraucht. In den Sonetten, welche im Jahre 1800 zum ersten Mal erschienen, findet sich, dem italienischen Vorbild getreu, nur noch der weibliche Reim angewendet. Schon im Jahre 1799 hatte er, in der seiner Übersetzung aus Ariosto beigegebenen Nachschrift an L. Tieck (Athenäum II, 2, p. 283), die Notwendigkeit und Berechtigung der weiblichen Reime betont. Einige „correcte Kunstrichter" hatten ihn früher wegen der Anwendung von

lauter weiblichen Reimen getadelt: „Jetzt," sagt er, „wird uns niemand mehr dies Recht streitig machen oder wir kümmern uns auch nicht darum." Von den im selben Jahre veröffentlichten geistlichen Gemäldesonetten waren dann freilich nur vier ausschließlich in weiblichen Reimen gedichtet. Im folgenden Jahre stellte er aber trotzdem die Forderung nach weiblichen Reimen von neuem und behauptete sogar, darthun zu können, „daß beim Sonett, der Canzone und dem lyrischen Gebrauch der Terzine und Octave die Ausschließung der männlichen Reime durchaus mit zum großen Styl gehört" (Athenäum III, 2, p. 325). Die Consequenz, mit der von nun an A. W. Schlegel am weiblichen Reim festhielt und das warme Fürwort, das er noch mehrmals, z. B. in den Berliner Vorlesungen von 1804 und in der Recension des Griesschen Ariosto 1810 (S. W. XII, 249 ff.), für denselben einlegte, blieben nicht ohne Folgen. Seine Gesinnungsgenossen, welche ihn wirklich als „Besieger, Muster, Meister im Sonette" bewunderten, folgten seinem Rat und so wurde binnen kurzem im Sonett die Anwendung bloß weiblicher Reime zur Regel. Die Form des Sonettes ist aber nicht nur im äußerlichen strenger geworden, sie erscheint in den neuen Proben von 1800 auch gedrungener und fester gefügt als ehedem. Durch die Bedeutsamkeit der Reimwörter für den Gedankengang verwachsen Form und Inhalt zu einem unteilbaren Ganzen. Um in dem glänzenden und schönen Bild, welches Schlegels Sonettdichtung in der Sammlung vom Jahre 1800 darbot, auch die Schatten nicht zu vergessen, sei zum Schlusse auch noch derjenigen Sonette gedacht, in welchen, wie Bernhardi sagt, „mit dem Spiele gespielt wird".[1] Dahin gehört vor allem das Sonett „Waldgespräch" (S. W. I, p. 347), in welchem Schlegel das uns schon von Zesen her bekannte Echo anwendet. Ferner ist zu erwähnen das allitterierende Sonett „Deutung" (S. W. I, p. 355) und die auf dieselben Reimwörter gedichteten, sich auch im Inhalt entsprechenden Sonette „Unkunde" und „Zuversicht" (S. W. I, p. 359 f.). Das Sonett „Flucht der Stunden" (S. W. I, p. 336) enthält ein Gespräch zwischen dem Dichter und den Stunden und deutet darin wie in den Wortspielen auf die Masse dia-

[1] cf. „Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmackes". Herausgegeben von Rambach und Fessler. August 1800. II, p. 124 ff.: „Kritik der Gedichte A. W. Schlegels."

logischer Sonette der späteren Romantiker. Zuletzt sei noch des englischen Sonettes in der Ehrenpforte gedacht; wie das italienische auf Michel Angelos Leda, welches aber nicht im Druck erschien (cf. Schlegel an Tieck, 16. Aug. 1799, Briefe an Tieck III, p. 230), gehört es in dies Sündenregister.

Mit dem Jahre 1802 ungefähr beschloß A. W. Schlegel seine selbstschöpferische Thätigkeit auf dem Gebiete der Sonettdichtung. Nur wenig Originalsonette gehören späteren Jahren an. Dagegen setzte er seine Bemühungen um die Verdeutschung italienischer Sonettisten, besonders Petrarcas, fort und beschenkte bald darauf die Nation mit den vollendetsten Übersetzungen und Nachbildungen romanischer Sonette in deutscher Sprache. Dieselben waren ursprünglich zur Erläuterung seiner litterarhistorischen Vorlesungen in Berlin bestimmt, später veröffentlichte er sie mit anderen Übertragungen aus den südlichen Litteraturen unter dem Titel: „Blumensträuße der italienischen, spanischen und portugiesischen Poesie." Diese 1804 publicierten Übersetzungen unterscheiden sich von den früheren, den 90iger Jahren angehörenden, Nachbildungen nicht nur durch strengeren, völligen Anschluß an den Inhalt des Originals, sondern vor allem auch durch größere Sorgfalt und Genauigkeit in der äußeren Form. Hatte er schon in seinen eigenen Sonetten von 1800 nur weibliche Reime gebraucht, so war es natürlich, daß er auch bei diesen Übersetzungen, um den Charakter seines Verses dem des Originals möglichst zu nähern, sich ausschließlich derselben bediente. Die Sammlung brachte Sonette von Camões, Cervantes, Guarini, Torquato Tasso und vor allem aus Petrarca. Von diesem Dichter enthielt das Buch nicht weniger als 38 Sonette in Übersetzungen. Davon hat Schlegel 31 übersetzt, vier hat Gries, zwei Caroline, eines (I, 12) Schelling übertragen. Mit Recht sagt Friedrich Diez[1], dies sei der erste bedeutendere Versuch, „eine strenge und zugleich zwanglose Nachbildung einzelner Gedichte dieses Sängers zu liefern: denn alles früher Geleistete muß uns gegenwärtig (1819) ziemlich bedauernswert erscheinen, da vor allem schon der Vers durchaus verfehlt ward, indem einige den Alexandriner wählten, andere in

[1] Recension über Försters Petrarcaübersetzung in den Heidelberger Jahrbüchern. 1819. p. 817—828. (Wieder abgedruckt in Fr. Diez' „Kleinere Arbeiten und Recensionen". Herausgegeben von H. Breymann. 1883. p. 17 ff.)

einer ungebundenen Versart, ähnlich der Wielandschen Stanza, ihr Heil gefunden zu haben glaubten, und wer noch am meisten sich näherte, wenigstens eine etwas klägliche trochäische Weise gebrauchte". Seine Vorgänger in der Übertragung Petrarcas, Meinhard[1], Fr. Schmit[2], Bürger[3], Gries[4], Manso[5] u. a., hat Schlegel alle übertroffen, seine Nachfolger, wie Laube[6], Förster[7], Bruckbräu[8], Krüger[9], haben ihn nicht immer erreicht.[10]

A. W. Schlegel hat sich um das deutsche Sonett in zweifacher Weise verdient gemacht. Zunächst vor allem dadurch, daß er es durch seine würdigen und gedankenreichen Dichtungen aus dem Kreise der „kleineren" Formen zu den höchsten Gebilden der Poesie emporhob. Sein Beispiel bestimmte dasjenige Gebiet deutschen Geisteslebens, auf dem die fremde Form am besten zu gedeihen vermochte. So also war die Verwendung des Sonettes zum künstlerischen Ausdruck lyrisch-philosophischer Betrachtungen ein bedeutender Fortschritt. Dann aber ist es auch Schlegels Verdienst, diesem so hoch gewürdigten Sonett die möglichst vollendete, schöne, äußere Form errungen zu haben. Er hat Alexandriner und Trochäen aus dem Sonett für immer verbannt und den fünffüßigen Jambus endgültig als Sonettvers bestimmt; er hat dem umschlingenden Reim in den Quartetten zum Siege verholfen und die ausschließliche Verwendung weiblicher Reime für unumgänglich erklärt, er endlich hat durch Wort und That den nachfolgenden deutschen Sonettisten die Notwendigkeit der Zweiteilung im Sonett zum Gesetz gemacht.

Besonders wichtig für seine Stellung unter den Sonettdichtern seiner Schule wurde er durch die Forderung durchgängiger Verwendung des weiblichen Reimes. Damit war zwar erst die höchste formale Vollendung des deutschen Sonettes erreicht, aber darin

---

[1] Prosaische Übersetzungen bietet sein Buch: „Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter." 1763—64.

[2] cf. oben. [3] cf. oben.

[4] cf. „Neuer deutscher Merkur". III. Stück, 1798. p. 311 ff.

[5] cf. Manso, Vermischte Schriften. Leipzig 1801.

[6] Laube, Auswahl aus Petrarcas Gesängen als Proben einer vollständigen Übersetzung. Glogau 1808.

[7] Petrarcas Gedichte. Leipzig 1818—19.

[8] München 1827. [9] Berlin 1855.

[10] Andere Übersetzungen lieferten Kekulé und Biegeleben (2 Bände. 1844), W. Krigar (1866), J. Hübner (Auswahl. 1868) u. a. m.

lag auch der nächste Anlaß zur Ausartung und der Grund zur stärksten Befehdung der mühsam gewonnenen Form. Durch den weiblichen Reim wurde das musikalische Element, welches im Sonett durch die häufige Wiederkehr derselben Reime sich überhaupt sehr bemerklich macht, wesentlich verstärkt. Daß in Folge dessen bei geistig weniger bedeutenden Dichtern, zumal wenn der Inhalt zu geringfügig war oder wegen Ungeschicklichkeit im Denken und Dichten zu unklar und verschwommen zum Ausdruck kam, sehr oft das rein Äußerliche der Poesie, Ton und Klang, das Übergewicht erhielt, ist leicht begreiflich. Ebenso erklärlich aber auch, wenn man diese in Unsinn an- und ausklingenden Gedichte kennt, der Spott der Gegner über den Klingklang des Sonettes. Diese Ausartungen der späteren romantischen Sonettdichtung ins Formale beruhten aber nicht bloß auf der ebenerwähnten musikalischen Tendenz der Form und der damaligen Poesie; sie wurden wesentlich gefördert durch Schlegel und seine nächsten Freunde, welche der Sonettform als solcher das Lob tiefer Bedeutsamkeit erteilten.

Schon im Jahre 1800 hatte Bernhardi in seiner etwas krausen und verworrenen Kritik der Schlegelschen Gedichte[1] darauf hingewiesen, daß das Sonett „in der sinnlichen Erscheinung durch seine harmonische Künstlichkeit das Kunstwerk darzustellen im stande" sei und daß deshalb Schlegel für seine Gemäldeschilderungen mit Recht diese Form gewählt habe. Mit derselben Unklarheit spricht Bernhardi 1803 in seiner „Sprachlehre"[2], wo er z. B. den Gegensatz der Quadernarien und Terzinen ganz hübsch auseinandersetzt, über die latenten Eigenschaften dieser „höchsten und künstlichsten" aller lyrischen Formen. Eingehender handelte dann aber Schlegel darüber, als er im Winter 1803/1804 vor seinen Zuhörern in Berlin eine ganze Philosophie des Sonettes entwickelte. Auch ihm erscheint das Sonett, im Gegensatz zu den bisher üblichen Formen, welche in der mittleren Region stehen, als höchste lyrische Gattung. Nichts desto weniger wagt er den Versuch, sie „mathematisch zu restaurieren". Die Vorlesung, in der er dieses kühne Wagniß unternahm, ist uns in extenso erhalten; wir teilen sie in den Beilagen nach der in Dresden befindlichen

[1] Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmackes. 1800. II, p. 124 ff.
[2] Sprachlehre von A. F. Bernhardi. 1803. II, p. 427—430.

Handschrift zum ersten Male vollständig mit. Schlegel geht von der Stellung des Reimes aus, dessen doppelte Wirkungsart, die verbindende und die trennende, das Sonett am klarsten vereinigt und darstellt. Er betrachtet das Sonett als den „entwickelten, vollständigen Reim". Dann leitet er aus eben diesem Gegensatz der paarenden und trennenden Kraft für die Sonettform die Notwendigkeit der Symmetrie und Antithese im Inhalt ab und knüpft daran seine Betrachtung über das passendste Versmaß und die Schönheit der weiblichen Reime, sowie Bemerkungen über Gestaltung und Anordnung des Stoffes im Sonett.

Diese unhistorischen, mühsam herausgeklügelten, philosophisch scheinenden, aber ganz äußerlichen mechanischen Ableitungen und Erklärungen des Sonettes, dieses Construieren der Form aus an sich wichtigen und wirkenden Zahlen- und Kraftverhältnissen, verleitete manchen der unbedeutenderen oder geschmackloseren späteren Sonettisten, im Vertrauen auf den der Form innewohnenden Zauber der Zahlenmystik, den Inhalt seiner Sonette mehr aus Sätzen als aus Gedanken zusammenzufügen. Gar leicht wurde so der Form ein ungebührliches Übergewicht über den Gehalt verliehen. Diese Emancipation der Form vom Inhalt, wie sie Schlegel vollzog, als er die Form als an sich selbst bedeutend und wirksam darstellte, mußte zu einem unvernünftigen Formalismus führen. Nur die größten und bedeutenderen unter den damaligen Dichtern gaben sich ihm nicht gefangen. Die Mehrzahl aber beherrschte er und wich erst dem gewaltigen Strom dichterischer Gedanken und Empfindungen, den die Freiheitskriege hervorriefen.

So hätte A. W. Schlegel das, was er als Dichter mit künstlerischem Verständniß und feinem Geschmack erreicht hatte, die wirkliche Germanisierung und Einbürgerung des Sonettes, durch seine formalistische Constructionssucht und die, dem Charakter der Schule noch gemäßere, unsinnig-übersinnliche Mystificierung der Form, beinahe wieder gründlich verdorben. Die Ohnmacht seiner Theorie gegen sein treffliches Beispiel, der Eintritt bedeutsamer historischer Ereignisse und die fortwährenden Bemühungen wirklicher Dichter bewahrten die Form vor dem sicheren Untergang in der Reimklingelei der Romantiker. Es ist interessant, daß von allen Formen der romantischen Schule nur das angefeindete Sonett das Ende dieser litterarischen Bewegung überdauerte. Welchen Anteil daran man auch der Gunst der Verhältnisse, vor

allem z. B. jener nie rastenden Opposition zuschreiben möge, man wird doch immer anerkennen müssen, daß A. W. Schlegels Sonettdichtung, in der „die Höhe seiner Bildung, seine innere Poesie und Darstellungskraft sich am reinsten, lieblichsten und süßesten offenbart,“[1] am meisten zur endlichen Einbürgerung der Form beigetragen hat.

Novalis.

Wie die Sonettdichtung Schlegels, so geht auch diejenige Friedrichs v. Hardenberg unmittelbar auf Bürgersche Anregung zurück. Am 27. Mai 1789 schreibt der 17jährige Dichter, der dereinstige Prophet der Romantik an Bürger: „Sehen Sie, trotz Ihrer Bitte und Ihrer Warnung vor Nachahmung habe ich es doch gewagt, mich leicht in die Fesseln eines Sonettes hineinzuschmiegen, und ich überschicke Ihnen hier zwei Proben“ (Strodtmann III, p. 235). Den gefeierten Wiedererwecker des Sonettes bittet also der kühne Jüngling um ein Urteil. Er soll entscheiden, ob seine Producte ins „Schofel-Archiv“ oder unter die mittelmäßigen Erzeugnisse gehören. Auch wünscht der junge Dichter zu erfahren, ob er es künftig mit einiger Hoffnung auf Beifall wagen dürfe, die Schwierigkeiten eines guten Sonettes zu überwinden, oder ob er es ganz unterlassen solle. Die Antwort Bürgers auf diesen Brief ist nicht bekannt. Die Qualität der beiden Hardenbergschen Sonette läßt sogar vermuten, daß eine solche nie existiert habe. Beide Sonette sind nach Form und Inhalt unbedeutend. Das eine davon ist „an Bürger den Sänger der Deutschen“ gerichtet. Als Versmaß gebraucht Hardenberg fünffüßige Trochäen wie Bürger. Wie sehr er die innere Structur des Sonettes verkannte, zeigt sich schon daran, daß er sich nicht scheut, Quartette und Terzette durch einen Satz zu verbinden. Andere Sonette aus derselben Zeit, darunter eines auf A. W. Schlegel, müssen nach Friedrich Schlegels Urteil[2] dieselbe Unreife in Form und Inhalt verraten. Von dem reifen Novalis sind nur wenig Sonette bekannt; die Tiecksche Ausgabe von 1802 enthält nur vier. Aber diese wenigen,

[1] cf. Bernhardi im „Archiv der Zeit“ a. a. O.

[2] cf. Haym, Die romantische Schule. p. 902.

welche den Schlegelschen an Correctheit, den Tieckschen an Wohllaut nichts nachgeben, sie aber an Tiefe und Wahrheit der Empfindung übertreffen, müssen zu den bedeutendsten Erscheinungen der deutschen Sonettdichtung gezählt werden.

Ludwig Tieck.

Die Sonettdichtung Tiecks ist jünger als diejenige A. W. Schlegels und Hardenbergs. Sie verdankt ihre Entstehung jedenfalls dem Einfluß A. W. Schlegels und reicht daher nicht über das Jahr 1797 zurück, in welches die erste Bekanntschaft der beiden Dichter fällt. Als Vorbild, darüber läßt die oben citierte Stelle aus dem Archiv der Zeit keinen Zweifel, schwebte unserm Dichter jedenfalls Schlegels Sonett, und zwar dasjenige der ersten Epoche, vor. Die ersten Sonette Tiecks müssen wir in seinen größeren Arbeiten, vor allem in den dramatischen Werken suchen. Sie sind meist sehr unselbständig und eng mit dem Gange der Dichtung verflochten, die sie schmücken sollen. In dem Trauerspiel „Leben und Tod der heiligen Genoveva" z. B., das im Jahre 1799 gedichtet wurde und 1800 im zweiten Band der „Romantischen Dichtungen" erschien, finden wir mehrfach Sonette mitten in den Dialog gestreut. Als Beispiele nennen wir die in ein Sonett gefaßte Predigt des Kapellans, die Stimmung und Ton angebenden Sonettenmonologe Karl Martells, Golos und Genovevas, und endlich den Sonettepilog des heiligen Bonifacius.[1] Alle diese Sonette sind vorwiegend lyrischer Natur, es sind betrachtende und prüfende Selbstgespräche. Den Forderungen eines gut gebauten Sonettes entsprechen sie selten, folgen aber, was die äußere Form anbelangt, fast durchweg den Regeln, welche Schlegel aufstellte. So ist z. B. der weibliche Reim beinahe überall durchgeführt. Daß es auch an Versuchen im alten Stil nicht fehlt, beweist z. B. das Sonett in Alexandrinern, welches im Zerbino enthalten ist.[2] Tieck gebührt demnach das zweifelhafte Verdienst, das Sonett im Drama eingeführt zu haben. Mit Recht wurde später, als Schlegels „Alarcos" und Schützens „Lacrimas" erschien, gegen diese Verwen-

[1] cf. Tiecks Schriften II, p. 40. 49. 70. 72. 271.

[2] cf. Romantische Dichtungen I, p. 287.

dung selbständiger und abgeschlossener Strophenformen im Drama angekämpft.

Als eigentlichen Sonettendichter stellte sich Tieck der Nation erst im Jahre 1800 dar. Sein damals erscheinendes „Poetisches Journal" brachte die erste größere Reihe für sich bestehender Sonette aus seiner Feder. Die Mehrzahl derselben — es sind im ganzen 20[1] — sind Gelegenheitsgedichte an Freunde. Sie gehören zum besten, was Tieck in dieser Form gedichtet hat. Die Wirklichkeit der Erlebnisse gestaltet die Dichtung bestimmter und klarer, als dies sonst bei Tieck der Fall, und belebt sie überdies mit dem Hauche warmer Empfindung, von dem man in den meisten späteren mystisch-philosophischen Sonetten Tiecks nicht viel verspürt. Litterar-historisch von besonderem Interesse sind diejenigen Sonette, welche auf die gemeinsamen Bestrebungen der Romantik Bezug nehmen. In einzelnen derselben hat Tieck das charakterisierende Sonett Schlegels nicht ohne Erfolg nachgeahmt, so vor allem in dem schönen Sonett an A. W. Schlegel.[2] Freilich ist zu beachten, daß Tieck später einen Teil dieser Sonette, darunter gerade das citierte, wesentlich umgestaltete, in dem er sie schärfer und bestimmter faßte oder der persönlichen Bezüge möglichst entkleidete. Wie schön sind z. B. die Terzette des Sonettes an A. W. Schlegel umgearbeitet! Im poetischen Journal hieß es:

„Irrlichter gehn zu ihrem Sumpf hernieder,
Allseitig wird die Kunst vom Himmel blühen,
Kein Wolkendampf auf ihrem Glanze ziehen.
Es regen sich die ungebohrnen Lieder,
Bald wird die Welt in Liebesfarben brennen,
Dann wird sie dankbar deinen Namen nennen."

Schöner und wahrer zugleich sang der Dichter später:

„Es steigt der Britten Höchster lächelnd nieder,
Und Calderon, den Kränze bunt umglühen,
Der Minnesang im Goldgewand, erblühen
Neu will Italien, uralt heil'ge Lieder
Vom Ganges wachen auf und rundum brennen
Trophä'n, die dankbar deinen Namen nennen."

[1] cf. A. W. Schlegel an Tieck am 14. Sept. 1800. Briefe an Tieck, III, p. 232.

[2] Gedichte von L. Tieck. Dresden 1834. (Titelauflage der Ausgabe von 1821—23.) II, p. 93.

Wie bezeichnend dagegen ist die Änderung der letzten Terzine in dem Sonett „An Friedrich Schlegel“[1]:

1800: „Wir wollen all die lichte Nacht gewinnen
Und sänft'gen uns in tausendfach Gestalten,
Du bist das reine zorn'ge Liebesfeuer.“

1821: „Die Geister woll'n die lichte Nacht gewinnen
Und sänft'gen sich in tausendfach Gestalten,
Im reinen Zorn glänzt oft das Liebesfeuer.“

In andern Sonetten des poetischen Journals hat Tieck seine philosophischen und ethischen Anschauungen poetisch darzustellen gesucht. Wie seine frühesten Liebessonette aus dem Jahre 1799[2], so tragen auch die meisten dieser Sonette den Charakter tiefer Melancholie und eines lebensmüden Pessimismus. In formaler Beziehung läßt sich keinem dieser Sonette großes Lob erteilen; mit denjenigen Schlegels können sie sich keinesfalls messen. Sie sind zu leicht und nachlässig gebaut und entbehren der nötigen architektonischen Gliederung und Regelmäßigkeit, welche der Form die bezeichnende Ruhe und Würde verleihen. A. W. Schlegel erkannte diesen Mangel, diese Neigung zum Lyrischen, sogar Liederartigen in Tiecks Sonettdichtung sehr früh. Schon im Jahre 1799 bemerkt er dem Freund dies und schärft ihm ein, das Sonett, welches er für ihn dichten solle, „ein wenig streng“ zu arbeiten, damit man es wirklich für ein Werk Schlegels halten könne (Briefe an Tieck, p. 230). Im übrigen aber ist er voll Begeisterung für des Freundes Sonette im poetischen Journal und nennt sie einmal sogar „göttlich“. Er „habe sie oft mit großer Erquickung seines innersten Gemüts gelesen und finde immer neue Tiefen darin“, versichert Schlegel dem Kunstgenossen in demselben Brief vom 23. November 1800 (Briefe an Tieck III, 238 f.). Auch die übrigen Anhänger der Partei scheinen diese hohe Ansicht von Tiecks Sonettdichtung geteilt zu haben. Schelling z. B. läßt dem Dichter durch Carolinens und Schlegels Vermittelung berichten, daß er ihm gut sei und seine besten Sonette „anbete“ (Caroline II, p. 39). Diese Begeisterung kann der Historiker nicht teilen. Es läßt sich nicht leugnen, daß das Sonett bei Tieck einen wesentlich andern Charakter annahm als denjenigen, welchen

[1] cf. Gedichte. 1834. II, 94. [2] cf. Gedichte I, 244; II, 224.

A. W. Schlegel als den richtigen und dem Sprach- und Volksgeist am angemessensten erachtete. Daß diese Wendung zum Lyrischen, oder besser gesagt, zum Überlyrischen, Musikalischen, welche sich bei Tieck zuerst zeigt, in der Folge zur Ausartung des Sonettes ins Formalistische viel beitrug, lässt sich auch nicht in Abrede stellen. Bringt man endlich auch noch die nachlässige Behandlung der Form, welche in schlechten Versen und unreinen Reimen öfters zu Tage tritt, in Anschlag, so wird man ein minder günstiges Urteil als das der Parteigenossen wohl begründet finden. Tieck hat wenig Hervorragendes geleistet im Sonett und sein Einfluß auf jüngere Sonettisten war jedenfalls kein förderlicher. Die traumhafte, neblichte Verschwommenheit seiner Dichtung paßte nicht in den Rahmen des Sonettes. Die Mißgriffe bei der Wahl seiner Stoffe und der Mangel an sinnlicher Anschaulichkeit brachten es mit sich, daß oft der Inhalt der Form das Gleichgewicht nicht zu halten vermochte. Dies zeigt sich besonders deutlich in den 1802 entstandenen Gedichten über die Musik, unter denen sich auch 11 Sonette finden.[1] Tieck versucht hier das Unaussprechliche in Worten auszudrücken, das Unfaßbare in den engen Kreis des Sonettes zu bannen. Natürlich ganz vergebens. Von dem ganzen Cyclus, der uns das Wesen der Musik enthüllen soll, bleibt dem Leser nichts als ein Chaos von Bildern in der Phantasie, ein Gemengsel von Tönen und Reimklängen im Ohr. Am besten gelungen sind diejenigen Sonette, welche als Kern eine Legende oder eine historische Thatsache haben, wie die drei Gedichte über die heilige Cäcilia und das Sonett über Pergolese, aber auch sie leiden an symbolisch-mystischer Unklarkeit. Hervorgehoben zu werden verdient das letzte dieser Sonette: „Palestrina, Marcello, Pergolese", weil die später öfter vorkommende Verteilung der einzelnen Verse auf Personen, also eine Art Dialogisierung des Sonettes hier zum ersten Mal erscheint. Dasselbe Bestreben zeigt sich auch in dem Sonett „Der Garten"[2], sowie in dem 1803 gedichteten Prolog zur Magelone.[3] In dem letzteren findet sich ein Sonett, das aus Reden der Sonne, der Wasser, der Blumen und des Waldes besteht! In dasselbe Jahr gehören die 32 Sonette aus dem Roman „Alma, ein Buch der Liebe".[4] Den Inhalt dieser

[1] cf. Gedichte II, 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 12. 13. 20. 21. [2] cf. Gedichte II, 24.
[3] cf. Gedichte III, 26. 31. 32. [4] cf. Gedichte I, 185—216.

Gedichte wiederzugeben, ist unmöglich. Es ist mystische Liebesphilosophie von der unfaßlichsten, unverständlichsten Art. Interessant sind die Sonette, weil sie sowohl für die Nachlässigkeit des Dichters im Versbau, als auch für seine Freude an formalen Künsteleien Belege bieten. So enthält z. B. dieser Cyclus ein Akrostichonsonett (I, p. 201), in welchem die vier Buchstaben des Namens Alma jeweilen durch eine Strophe des Gedichts vertreten sind.

Mit den Liebessonetten für den Roman Alma hatte die Sonettenraserei Tiecks ihren Höhepunkt erreicht. Noch in demselben Jahre, 1803, machen sich Zeichen der Ernüchterung bemerklich. In der Vorrede[1] zu seinen altdeutschen Minneliedern schreibt er: „Die Nachahmung jener künstlichen Formen der Italiener .... ist .... neuerdings ziemlich häufig versucht worden, und wenn es auch Mißverständniß ist, jene Formen zu verwerfen, weil sie künstlich sind (als wenn die Kunst je könnte unkünstlich sein wollen), so ist es doch möglich, daß das Begehren einer freien Natürlichkeit, eines willkürlichen mannigfaltigen Spiels darüber zu sehr vergessen und auch eine Menge von Versen gemacht werden könne, die von einem Gedicht nichts als die äußere Form haben, weil es etwas Leichtes ist, mit einiger Fertigkeit der Schule, das Nichtige anscheinend auszufüllen und ein verwöhntes Ohr zu hintergehen.“ Das klingt fast wie ein Absagebrief an die Form des Sonettes, und wenn wir die kleine Schaar der nach 1803 gedichteten Sonette überblicken, möchte es in der That einem solchen gleichkommen. Von jetzt ab erscheint das Sonett bei Tieck nur noch einzeln, Sonettcyclen hat der Dichter nach 1803 bloß noch einen verfaßt und diesen einzigen — zu Spott und Hohn der Sonettenklingelei. Die sieben Sonette über „Die Kunst der Sonette“[2] aus dem Jahre 1805 bezeugen aber nicht nur, wie richtig Tieck die Verderbniß der neueren Sonettenpoesie erkannt hatte, sondern auch, wie sehr er seinen ehemaligen Genossen im Sonettieren überlegen war. Die Satire richtet sich natürlich nicht gegen die Form, sondern nur gegen den Mißbrauch derselben. Mit dem köstlichsten Humor reimt der Dichter, ohne im Einzelnen Unsinniges zu schreiben, ein gedankenloses Ganzes zusammen, gerade wie dies damals die Art

[1] cf. Tieck, Kritische Schriften I, p. 208 ff.
[2] cf. Gedichte II, 250—267.

so vieler Sonettisten war. In einigen dieser Sonette, z. B. im 1., 5. und 7., sucht er jene erbärmliche, ein Nichts mit großen Worten besingende Sonettdichtung dadurch lächerlich zu machen, daß er auf einen im höchsten Stil gehaltenen, anspruchsvollen Eingang in den Terzetten irgend eine triviale Redensart oder einen abgenutzten Volkswitz folgen läßt. Am gelungensten und berühmtesten ist das vierte Sonett:

„Ein nett honett Sonett so nett zu drechseln,
Ist nicht so leicht, ihr Kinderchen, das wett' ich.
Ihr nennt's Sonett, doch klingt es nicht sonettig,
Statt Haber füttert ihr den Gaul mit Hexeln.

Dergleichen Dinge muß man nicht verwechseln;
Ein Unterschied ist zwischen einem Rettig
Und ritt' ich, rutsch' ich, rumpl' ich, oder rett' ich,
Auch Dichten, Dünnen, Singen, Krähen, Krächzeln.

Drum liegt im Hafen stille doch ein Weilchen,
Und lasset hier das kranke Schiff ausbessern,
Es zeigt mehr Leck' als Schiff in seiner Fläche:

Noch lecker wird es, ihr bezahlt die Zeche,
Doch dünkt uns lecker nicht ein einzig Zeilchen;
Nach lauem Wasser kann kein Mund je wässern."

So schwingt Tieck die Geißel des Spottes, mit der er in seinen Märchen und Comödien so sicher zu treffen wußte, auch im Sonett und zwar gegen die Schänder und Verderber der Form selbst. Damit erweist er sich als feiner Bekämpfer einer Richtung, welche er zum guten Teil selbst hervorgerufen hatte. Für Tiecks Befähigung zum satirischen Sonett möge außerdem, des Schlegel-Tieckschen Sonettes gegen Merkel wurde oben gedacht, das witzige Sonett gegen das Schicksalsdrama[1] erwähnt werden. Wie alle späteren Sonette Tiecks, von denen das schöne patriotische Sonett an Stelle (1813)[2] besonders hervorgehoben werden soll, weist auch dieses im inneren Bau einen bedeutenden Fortschritt auf. Der Inhalt wird klarer und anschaulicher gestaltet, die Form fester gefügt und symmetrischer gebaut. Spielereien und Abarten, wie das 1821 gedichtete Liebessonett[3] colla coda, werden seltener.

[1] cf. Gedichte II, 269: „Schaubühne." [2] cf. Gedichte II, 243.
[3] cf. Gedichte II, 103.

Friedrich Schlegel.

Der unbedeutendste Sonettdichter unter den ältern Romantikern ist Friedrich Schlegel, dessen „Gedichte“ vom Jahre 1809 ungefähr 30 Sonette enthalten. Die ersten veröffentlichte er 1800 im Athenäum (III, 2, p. 234 ff.); es waren Charakteristiken in Sonettform über Schleiermachers Reden, Schellings Weltseele, das Athenäum und Tiecks Zerbino. In der Behandlung der Form wie in der Gestaltung des Inhalts waren diese Sonette ganz nach dem Muster des ältern Schlegel gedichtet. Diesem Vorbild blieb Friedrich in Bezug auf die äußere Form immer treu, ohne freilich darin die vollendete Eleganz seines Bruders je zu erreichen. In der Wahl der Stoffe und der Anordnung des Inhalts hingegen ging der jüngere Schlegel bald seine eigenen Wege und folgte auch im Sonett den Irrlichtern seiner mystischen Philosophie. So dichtete er sogar Hymnen in Sonettform, in denen er Poesie, Natur und Mystik unter den Namen ihrer Götter Apollo, Diana und Isis feierte. Diese Gedichte wurden von der Parteikritik, besonders von Bernhardi[1], mit großem Beifall aufgenommen. Es läßt sich jedoch nicht leugnen, daß darin weder der Charakter der Hymne, noch derjenige des Sonettes gewahrt wird. Schlegel behandelt in diesen philosophisch-mystischen Sonetten die Poesie, wie er es selbst von Dorothea erzählt[2], entweder geradezu wie Philosophie, und hält sich nur an die göttlichen Gedanken, oder er braucht sie wie Musik als bloße schöne Umgebung und Ergänzung des Lebens. Im ersten Fall haben wir es nur mit gereimter philosophischer Prosa zu thun, im zweiten mit formalistischen Reimspielen üblicher Art. Letztere besassen aber bei Fr. Schlegel nicht einmal den Vorzug äusserlicher Klangschönheit. Schon die Zeitgenossen[3] nannten die Sonette Fr. Schlegels schwerfällig und holprig, und was Dorothea Schlegel von den ihrigen sagt[4], sie gleichen eher einer Wallnuß als, wie das echte Sonett

[1] cf. Bernhardis „Kritik des Schlegel-Tieckschen Musenalmanachs“ im Kynosarges I, 121 ff.

[2] cf. Athenaeum 1799. II, 1, p. 19 in Fr. Schlegels: „Über die Philosophie an Dorothea.“

[3] cf. Neue allgemeine deutsche Bibliothek. 1802. Band 69, 6. Heft, p. 345.

[4] cf. Dorothea an Fr. Schlegel. Köln 1806 (Herbst). In Raichs: „Dorothea Schlegel und ihre Söhne“, p. 265 ff.

soll, einem Ei, das läßt sich auch auf die Sonette ihres Gemahls anwenden. Besser geraten erscheinen diejenigen Sonette Friedrich Schlegels, in welchen er die geistige Physiognomie berühmter Männer zu zeichnen versucht. Seine Sonette über Camões und Calderon dürfen sich neben diejenigen seines Bruders stellen. Sein bestes leistet Fr. Schlegel aber im Sonett, wo es gilt, in scharfer Polemik die litterarischen Gegner anzugreifen (cf. z. B. Kunstorakel, Zerbino, Ideal u. a. m.). Von der Verwendung des Sonettes in Schlegels Drama „Alarcos" war bereits die Rede; es findet sich die Form angebracht Act I, Scene 5 und zweimal im zweiten Act.

In der Versbehandlung oft mangelhaft, in Bau des Ganzen selten regelrecht, in der Sprache rauh und ungelenk, in den Bildern überladen und geschmacklos, im Gedanken unklar und verworren: das sind, für die Mehrzahl der Fälle, die unerfreulichen Merkmale von Friedrich Schlegels Sonettdichtung. Man wird es daher weder bedauern, noch sich darüber verwundern, daß Schlegel später sich vom Sonett abwandte und sogar gegen die Nachahmung solcher kunstvoller fremder Formen auftrat. In den Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Litteratur, welche er im Jahre 1812 zu Wien hielt, erklärte er sich deutlich gegen die Nachahmung einzelner Kunstformen einer Nation, die selten ganz für eine andere passen, und, wie ängstlich man sich auch abmühe, doch niemals recht gedeihen, da sie nicht an ihrer natürlichen Stelle sind.[1] In dieser und ähnlichen, später gemachten Bemerkungen[2] mag Schlegel zweifelsohne auch an seine Sünden im Sonette gedacht haben.

An die Reihe der Sonettisten aus der älteren romantischen Schule schließen wir noch Fichte, Wilhelm v. Schütz und Zacharias Werner. Von Fichtes Sonettdichtung berichtet Schelling in einem Briefe an Windischmann vom 31. December 1807.[3] Er schreibt: „Unserm Freund Köhler . . . . hat er (Fichte) drei Sonette recitiert, worin seine ganze Philosophie enthalten ist (diese werden nun zum Verstehen überreden, da das Zwingen nicht helfen wollte),

[1] cf. Werke I, 94.

[2] cf. Koberstein, Grundriß der Geschichte der deutschen Nationallitteratur IV[5], p. 808, Anm. 17.

[3] cf. „Aus Schellings Leben." In Briefen. Leipzig 1869—70. II, p. 125.

und nachdem er jenem die verborgenen Schönheiten, dieselben vordocierend, enthüllt, setzte er hinzu: das wäre doch kein Schlegelscher Singsang und Klingklang.“ W. v. Schütz gehört in die Geschichte des deutschen Sonettes, weil er mit Tieck und Fr. Schlegel die Form ins Drama einführte. Sein Schauspiel „Lacrimas“, das A. W. Schlegel im Jahre 1803 mit einem an den Dichter gerichteten Sonett herausgegeben hatte, enthält mehrere Gedichte in dieser Form. So sprechen sich in der dritten Scene des ersten Actes Lacrimas und Ismene in fünf Sonetten abwechselnd ihre Liebe aus und gleichgebaute Liebeserklärungen zwischen Florio und Delphine enthält die vierte Scene desselben und die sechste Scene des dritten Actes. Noch viel weiter geht in der Dramatisierung des Sonettes Zacharias Werner. Die frühesten der uns durch die Gesamtausgabe von 1844 erhaltenen Sonette[1] gehören ins Jahr 1802; die Mehrzahl aber entstand im Jahre 1807. Bei ihm geht die Verteilung des Ganzen auf einzelne Personen oder sprechende Wesen so weit, daß der Wechsel der Sprechenden oft mitten im Vers stattfindet. So z. B. im Sonett „Der Weg“, worin Postillon und Passagier sich unterhalten. War die Dialogisierung des Sonettes an sich ein verfehltes und unnatürliches Beginnen, so war die Art und Weise, in der Werner die Neuerung ausnutzte, oft geradezu albern und geschmacklos. Man fasse nur Sonette ins Auge wie „Der Witwer in der Brüdergemeinde“, worin Witwer, Betsaal, Kerzenflammen und Orgelton aufs Erbaulichste sich unterhalten, oder „Der steinerne Bräutigam“, eine Sage, welche uns die Epheustaude, der Wartturm, der Pfalzgraf und ein Engel in lyrisch-epischer Wechselrede erzählen. Andere Beispiele solcher Narrensonette, wie Goethe den „Witwer in der Brüdergemeinde“ später bezeichnete[2], findet man im I. Band der „Ausgewählten Schriften“. Trotzdem gebührt Zacharias Werner in einer Geschichte des deutschen Sonettes eine ehrenvolle Erwähnung. Seine Sonettdichtung, welche auch einige bedeutende und schöne Gedichte aufweisen kann, war es, welche Goethe im Jahre

[1] cf. „Das Stammbuch A. W. Ifflands“ von Hermann Uhde in der Gartenlaube 1869, p. 812 ff., wo ein Widmungssonett von Zacharias Werner mitgeteilt ist.

[2] cf. „Goethe-Zelters Briefwechsel“. Goethe an Zelter am 8. August 1822.

1807 die Veranlassung gab, sich dem Sonett von Neuem zuzuwenden und eine Reihe herrlicher Gedichte in dieser Form abzufassen.

Goethe.

Die Gunst des größten deutschen Dichters war natürlich für die Schicksale unserer Form von höchster Bedeutung. Es ist daher Pflicht des Historikers, das Verhältniß Goethes zum Sonett bis auf seine Anfänge zurück zu verfolgen. Diese Aufgabe ist zur Stunde nur schwer, vielleicht gar nicht völlig zu lösen, und der Forscher, dessen Schritte durch Hemmnisse aller Art gehindert werden, hat also gutes Recht auf die Nachsicht des Lesers.

Zum ersten Male begegnen wir der Sonettform bei Goethe in der Übersetzung von Benvenuto Cellinis Lebensbeschreibung, welche im Jahrgang 1796 der „Horen" erschien. In diese Autobiographie sind mehrfach Sonette verflochten; zwei derselben (Buch II, 5 und II, 13), eines von Benedetto Varchi, das andere von Cellini selbst, waren auch in der Goetheschen Übersetzung wiedergegeben worden (Horen 1796: 7. Stück, p. 27; 9. Stück, p. 61). Es ist nun freilich nicht erwiesen, daß Goethe selbst diese Sonette aus dem Italienischen ins Deutsche übertragen habe. Wenn man aber gegen seine Urheberschaft keine anderen Einwendungen zu machen weiß, als daß das älteste der sonst bekannten Sonette aus dem Jahre 1802[1] stamme und Goethe von früherer Benutzung dieser Form nichts erzähle, so ist man doch kaum berechtigt, diese beiden übersetzten Sonette unter die apokryphen Gedichte zu versetzen.[2] In seinem Briefe vom 14. Juni 1796 erwähnt Goethe gegen Schiller das eine Sonett. Er macht hier, was er doch gegebenen Falles kaum unterlassen hätte, keine einzige Bemerkung, die auf einen fremden Übersetzer hindeuten könnte. Da A. W. Schlegel und J. D. Gries nicht wohl in Betracht kommen können, müßte man an F. J. Bertuch denken. Doch auch dies läßt sich nicht beweisen und man wird daher am besten thun, diese Übersetzungen im Cellini bis auf weiteres Goethe zu belassen und

[1] Nicht 1801, wie Strehlke, Goethes Werke, Hempelsche Ausgabe III, 411, angiebt.

[2] a. a. O.

sie als Vorstudien zu des Meisters künftigen Thaten im Sonett zu betrachten.

Es verflossen nun freilich, wenn wir nur die uns erhaltenen Gedichte in Betracht ziehen, noch mehrere Jahre, ehe Goethe sich selbständig im Sonett versuchte. Das erste sicher datierte Sonett Goethes ist dem Vorspiel „Was wir bringen" aus dem Jahre 1802 einverleibt und trägt in den Gedichten den Sondertitel: „Natur und Kunst." Der Annahme nun aber, daß „Natur und Kunst" überhaupt das erste, originale Sonett Goethes sei, stehen briefliche Äußerungen Schillers und Goethes selbst entgegen. Die erste findet sich in einem Briefe Schillers an Goethe vom 7. December 1799, die zweite in einem Schreiben Goethes an A. W. Schlegel vom 2. April 1800. Goethes Worte beziehen sich unzweifelhaft auf ein Sonett unseres Dichters. Nicht so Schillers Bericht, der zwar auch von einem Sonett spricht, nirgends aber Goethe als den Verfasser des fraglichen Gedichtes bezeichnet. Schiller schreibt: „Das bekannte Sonett hat hier eine böse Sensation gemacht und selbst unser Freund hat die Damenwelt verführt, es in horreur zu nehmen. Ich habe mich vor einigen Tagen sehr lebhaft dafür wehren müssen. Mich soll es im geringsten nicht befremden, wenn ich hier keine andere Erfahrung mache, als die des Widerspruches mit dem Urtheil des Tages." Trotzdem hierin von Goethe nicht die Rede ist, wurde die Stelle doch als auf ein Goethesches Sonett bezüglich erklärt und die Zahl seiner verlorenen Sonette, da auch das an A. W. Schlegel gesandte nicht mehr zu finden war, auf zwei erhöht. Dieses spurlose Verschwinden zweier größerer Gedichte von Goethe zu einer Zeit, da des Dichters Bedeutung schon in weiten Kreisen anerkannt wurde, erregt Befremden und erscheint mit Recht etwas unwahrscheinlich. Das Staunen wird noch größer, wenn man bedenkt, daß Goethe das eine Sonett seinem Verehrer Schlegel sandte und es mit dem Beinamen „famos" bezeichnete, und daß Schiller gar von einem „bekannten" Sonett spricht. Sollte ein in Schlegels Besitz befindliches Sonett Goethes so leicht verloren gegangen sein? Sollte gar ein „bekanntes" Sonett des Altmeisters, an dem sich die Weimaraner Damenwelt scandalisierte, so rasch vergessen und unter dem Wust der Tageslitteratur begraben worden sein? Möglich war es, aber wahrscheinlich gewiß nicht.

Man forschte daher nach den „verlorenen Sonetten", und da

man keine ungedruckten fand, suchte man unter den veröffentlichten diejenigen, welche zu den angeführten Briefstellen zu passen schienen. Goedeke entschied sich für dasjenige Sonett Goethes, in welchem der Dichter die Form des Sonettes als eine allzu künstliche verwirft. Er sagt[1]: „Auch an Lockungen in das Gebiet der romanischen Formen scheint es nicht gefehlt zu haben, die Goethe mit dem bekannten „Sonnett" beantwortete. „Es hat hier, schreibt Schiller, eine böse Sensation gemacht" . . . . Am 2. April 1800 legte es Goethe einer Sendung an A. W. Schlegel als „erstes der famosen Sonette" bei und versprach, nach und nach die übrigen folgen zu lassen; „über dem Portal steht das gegenwärtige wol nicht unbedeutend." Die Folge der Sonette unterblieb. Die Sonette von 1807 haben mit diesem „famosen", das unter den epigrammatischen Gedichten jetzt das erste ist, keinen Zusammenhang."

Diese Erklärung hat den Vorzug der Einfachheit. Schade nur, daß sie auf grundlosen Voraussetzungen beruht und voll innerer Widersprüche ist. Zunächst sollte, wie wir bereits gesehen, überhaupt bewiesen werden, ob Schiller in seinem Briefe vom 7. December 1799 wirklich von einem Goetheschen Sonette spricht; sodann käme eine weitere Untersuchung darüber, ob Schiller und Goethe in ihren Äußerungen sich auf ein und dasselbe Sonett beziehen. Doch wir wollen die Prämissen als richtig betrachten. Wie dann? Wie sollte der leise Spott, der dieses bescheiden gedachte Sonett durchzieht, eine „böse Sensation" machen? Warum sollten gar die Damen dieses Gedicht in „horreur nehmen"? War nicht Goethe, dem die Sonettform zu künstlich war, mit dem Urteil des Tages, welches die Sonettenüberschwemmungen verdammte, hierin völlig in Übereinstimmung?

Noch schlechter stimmt Goedekes Annahme zu Goethes Äußerungen vom 2. April 1800. Ist es wahrscheinlich, daß Goethe mit dieser Verzichtleistung auf die Sonettform einen Sonettencyclus eröffnete? Inwiefern soll dieses Sonett „famos", d. h. doch offenbar eher berüchtigt als berühmt sein? Und wie endlich kommt Goethe dazu, gerade dieses Sonett an den Verteidiger unserer Form zu senden? Der Widersprüche also sind viele; zwei der angeführten

[1] cf. Goedeke, Grundriß II, p. 829.

hat denn auch in neuester Zeit Friedrich Pfaff hervorgehoben[1] und gegen die Erklärung Goedekes geltend gemacht. Auch Pfaff bezieht die Bemerkungen Goethes und Schillers auf ein Sonett, und zwar auf das 1802 gedruckte „Natur und Kunst". Eine eingehendere Betrachtung der Verhältnisse scheint aber auch diese, geistvoll motivierte Annahme auszuschließen. Zunächst spricht dagegen die Thatsache, daß „Natur und Kunst" im Jahre 1802 entstanden ist und keineswegs, wie Pfaff annehmen möchte, im Jahre 1799. Die bei Goedeke[2] citierte Stelle, auf die er sich beruft, ist den Annalen oder Tag- und Jahreshefte von 1799 entnommen und lautet dort vollständig: „Ich verfaßte einen allgemeinen Schematismus über Natur und Kunst."[3] Sie kann also keinesfalls mit dem Sonett „Natur und Kunst" in Verbindung gebracht werden. Aber davon abgesehen! Weshalb sollte Heinrich Meyer, dies ist nämlich der von Schiller angeführte Freund, die Damen verführt haben, dieses edle Sonett in „horreur" zu nehmen. Auch das am 2. April 1800 an Schlegel geschickte Sonett kann „Natur und Kunst" nicht sein, denn wie sollte Goethe dieses gegen die Romantiker gerichtete Sonett gerade an Schlegel, das Haupt der Schule, gesandt haben? Wäre dies der Fall gewesen, so hätte das Sonett zwei Jahre später bei seinem Erscheinen keineswegs eine so elementare Wirkung gehabt, wie uns Adam Müller berichtet. Mit Recht ist nämlich Pfaff dem Vorgang Kobersteins[4] gefolgt und hat die Worte, welche Adam Müller am 20. Februar 1803 an Fr. Gentz schrieb, auf „Natur und Kunst" bezogen. Sie lauten: „Die ziebingschen Titanen (Tieck weilte seit Ende des Jahres 1802 in Ziebingen) liegen ohnmächtig und gelähmt unter der Last des Goetheschen Sonetts da, das über sie hingewälzt ist; wie der Ätna über den Typhon," und können sicherlich nur „Natur und Kunst" betreffen, denn von allen Goetheschen Sonetten ist es das einzige, welches unmittelbar gegen die Romantiker auftritt, und überdies auch das einzige, welches damals durch den Druck allgemein bekannt war. Es kann also weder „das Sonnett" noch „Natur und Kunst" für die beiden 1799 und 1800 erwähnten Sonette in Betracht kommen. Wir werden uns daher mit einem

[1] In der Einleitung zu seinem Neudruck der „Tröst-Einsamkeit". p. XLV ff.
[2] Grundriß II, p. 891.
[3] cf. dazu Schiller an Goethe am 29. Mai 1799.
[4] Grundriß IV^5, p. 919, Anm. 19.

„non liquet“ begnügen müssen[1] oder andere Goethesche Sonette auf ihre Beziehungen zu den fraglichen Briefstellen untersuchen. Zunächst sei hier nochmals darauf hingewiesen, daß Schiller nirgends von einem Sonette Goethes spricht und daß sich bei seinen Äußerungen sehr wohl an ein Sonett aus anderer Feder denken läßt. So läßt sich z. B. die Stelle ganz gut auf das Ende 1799 in Umlauf gesetzte, oben erwähnte Schlegel-Tiecksche Schweifsonett gegen G. Merkel deuten. Dieses Gedicht war sehr bekannt und machte damals wirklich böse Sensation; auch enthält es Ausdrücke, welche dem verwöhnten Ohr der Damen unschön ertönen mußten. Da es sich gegen die elende Tagesschriftstellerei wandte, in deren Bekämpfung Goethe und Schiller mit der neuen Schule einig gingen, so läßt sich wohl annehmen, daß Schiller sich dafür gewehrt und das Recht scharfer Kritik verteidigt habe. Doch auch unter den Sonetten Goethes läßt sich eines finden, welches zu den Bemerkungen Schillers vom 9. December 1799 auffallend paßt. Wir sprechen von dem, erst 1836[2] veröffentlichten Spottsonett gegen Böttiger und Kotzebue.[3] Dieses Gedicht scheint allen darin vorkommenden Anspielungen nach ins Jahr 1799 zufallen. Es nimmt die Brüder Schlegel gegen die beiden elenden Scribenten, von denen der eine eben den hyperboraeischen Esel gegen die Romantiker geschrieben hatte, in Schutz und wendet sich energisch gegen das damalige Parteiwesen in der Litteratur. Es konnte daher wohl böse Sensation machen, und zumal die Damen, welche den Kotzebueschen Stücken Beifall klatschten, durch die unverhohlene, unanständige Bezeichnung beliebter Frauenrollen beleidigen.[4] Auch die Form, es ist ein Schweifsonett, läßt vermuten, daß das Gedicht unter dem Einfluß des Schlegel-Tieckschen Spottsonettes entstanden und deshalb in die

[1] Wie dies auch Loeper in der neuesten Ausgabe der Goetheschen Gedichte. Berlin, Hempel 1883. II, p. 290 thut.

[2] Quartausgabe I, 135.

[3] Goethes Werke, Hempelsche Ausgabe III, p. 295.

[4] cf. besonders die beiden Terzette:

„Dramatisch tanzt ein Esel vor Apollen
Und reichet treulich seinem Freund die Pratschen,
Dem Häßlichzerrer besserer Naturen.
Der liefert Hexen, Jener liefert H . . . .,
Und beide hören sich aus einer vollen
Parterr'kloak bejubeln und beklatschen.“

Jahre 1799 oder 1800 zu setzen sei. Ebenso verhält es sich mit dem andern, „Triumvirat“ betitelten, Schweifsonett Goethes. Beide verlegt Loeper[1] ins Jahr 1803, aber seine eigenen Erklärungen verweisen alle auf Ereignisse der Jahre 1799 und 1800, und es ist doch nicht wahrscheinlich, daß Goethe zwei oder drei Jahre nach dem Erscheinen dieser Erbärmlichkeiten von Böttiger, Kotzebue und Merkel dieselben noch eines Spottsonettes wert hielt. Viel eher ist zu vermuten, daß auch das „Triumvirat“ um die Wende des Jahrhunderts entstand. So stimmt z. B. das zweite Quartett:

„Wir ruhen bald von unsrer einz'gen süßen,
Planlosen Arbeit mit genährten Wangen;
Wenn Dilettantenskizzen einzig prangen,
Sei ernste Kunst ins Fabelreich gewiesen.“

ganz vorzüglich zu den Anschauungen, welche Goethe und Schiller im Jahre 1799 zur Abfassung des Schemas über den Dilettantismus führten. Eben die Bekämpfung des schlimmen Einflusses, den der Dilettantismus auf die Litteratur ausübte, gehörte aber auch zu den geistigen Interessen, welche damals Goethe mit A. W. Schlegel verbanden.[2] Man kann daher nicht ohne einige Wahrscheinlichkeit im „Triumvirat“ das 1800 an Schlegel gesandte erste der famosen Sonette erblicken. Jedenfalls wird man, wenn nicht bestimmte Angaben das Jahr 1803 als Entstehungszeit feststellen, die beiden Invectiven in Sonettform mit ziemlicher Sicherheit in die Jahre 1799 und 1800 setzen dürfen. Darnach wäre die Chronologie der Goetheschen Sonette folgende:

1796: Übersetzung der Sonette im Cellini,
1799 und 1800: Die beiden Schweifsonette gegen Kotzebue und Consorten,
? 1800 oder 1801: „Das Sonnett“ (Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben),
1802: „Natur und Kunst“,
„ Sonett in der „natürlichen Tochter“ II, 4 (Welch Wonneleben wird hier ausgespendet),
1807—1808: 17 Liebessonette,
1810: Der Kaiserin Becher,

[1] cf. Goethes Werke III, p. 295 f., Anm.
[2] cf. Annalen oder Tag- und Jahreshefte vom Jahre 1799 (am Ende).

1812: An Herrn Abbate Bondi,

1813: Ihro kaiserlichen Hoheit der Frau Erbgroßherzogin von Sachsen-Weimar und Eisenach.

Am schwierigsten ist die chronologische Fixierung des „Sonnettes". Mit Recht hat Loeper[1] darauf hingewiesen, daß dasselbe zu A. W. Schlegels „Das Sonett" in Beziehung zu stehen scheine und demgemäß in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden sein müsse. Dafür sprechen auch innere Gründe. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Goethe, nachdem er 1802 in so vollendeter Weise das Sonett zum Ausdruck seiner künstlerischen Anschauungen gemacht, die Form abgelehnt habe. Anderseits darf nicht unerwähnt bleiben, daß das „Sonnett" erst im Januar 1807 gedruckt wurde und im Jahr darauf von Fr. Schlegel[2] als „ein Wort recht zu seiner Zeit" begrüßt wurde. Darnach ließe sich mit einigem Recht schließen, das Sonett sei 1806 oder vielleicht 1805, zu gleicher Zeit mit Tiecks „Kunst der Sonette", entstanden.

Doch kehren wir zu den sicher datierten Sonetten zurück. Im Sommer 1802 war also das herrliche Sonett „Natur und Kunst" bekannt geworden. Von den Wirkungen dieses edlen Protestes gegen alle künstlerischen und sittlichen Ausschreitungen haben wir oben gehört. In bewundernswürdiger Weise hatte Goethe seine rein künstlerischen Anschauungen mit den höchsten sittlichen Gesetzen zu verknüpfen und dem Leser menschlich nahe zu bringen gewußt. Im Sommer 1803 erschien ein zweites Sonett Goethes. Die „Zeitung für die elegante Welt" vom 11. August 1803 (Nr. 96) brachte Eugeniens Sonett aus der als Taschenbuch für das Jahr 1804 erscheinenden natürlichen Tochter (II, 4). Diese beiden Sonette, insbesondere das Schlußterzett aus „Natur und Kunst":

„Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

welches sehr gut als eine Verteidigung der Sonettform betrachtet werden konnte, genügten, um Goethe bei den Gegnern der neuen Schule als Parteigänger der Romantik und Verehrer des Sonettes zu verdächtigen. Noch im selben Jahre wandten sich daher die

[1] Goethes Gedichte. Berlin 1883. II, p. 464.

[2] Heidelberger Jahrbücher, Abteilung I, 5. Abteilung. p. 157.

rauflustigen Kämpen der Gegenpartei in ihrem Leiborgan, dem Freimütigen, mit dem bisher nur an die Romantiker gerichteten Spott über das deutsche Sonett an Goethe.

Mit dem Artikel[1] „Über den deutschen Sonettismus" und Goethes Sonett in der natürlichen Tochter insbesondere begann, wie wir sehen werden, der unsinnige Sonettenkrieg, der die litterarischen Kreise bis zu den Freiheitskriegen in Spannung hielt. Hatte mit Goethes Teilnahme für das Sonett der offene Krieg begonnen, so sollte, wie sich später zeigen wird, eine harmlose Gegenäußerung das Losungswort zur Hauptschlacht geben. Am 24. Februar 1806 hatte Goethe an Cotta das Manuscript zum ersten Band der neuen Gesamtausgabe abgehen lassen. Darin war das „Sonnett" enthalten. Dasselbe entnahm dann Haug, der eine der Redactoren des Morgenblattes, der schon gedruckten, aber noch nicht ausgegebenen[2] 1. Lieferung der neuen Ausgabe und ließ es im Morgenblatt vom 5. Jänner 1807[3] abdrucken. Dies geschah natürlich ohne Einwilligung Goethes. Dem Abdruck fügte der, in die Reihen der Sonettenfeinde übergegangene, ehemalige Sonettist des Göttinger Musenalmanachs einen kurzen Artikel bei, worin er sich gegen Goethe und das Sonett polemisch verhält. Goethe hatte in dem Sonett „Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben", die Form entschieden abgewiesen:

„So möcht' ich selbst in künstlichen Sonetten,
In sprachgewandter Maße kühnem Stolze,
Das Beste, was Gefühl mir gäbe, reimen;
Nur weiß ich hier mich nicht bequem zu betten;
Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze,
Und müßte nun doch auch mitunter leimen."

Nichts desto weniger sah sich J. H. Voss veranlaßt, im Morgenblatte vom 8. März 1808 ein Sonett an Goethe zu richten, worin er ihn wie einen Abtrünnigen vor dem Sonett warnt:

„Auch du, der, sinnreich durch Athene's Schenkung,
Sein Flügelroß, wann's unfügsam sich bäumet,
Und Funken schnaubt, mit Kunst und Milde zäumet,
Zum Hemmen niemals, nur zu freier Lenkung:

[1] cf. „Der Freimütige". 1803. Nr. 159. p. 633 f.

[2] Nach Loeper (Goethes Gedichte. 1883. II, p. 463) erschien der 1806 datierte erste Band im März 1807.

[3] Morgenblatt 1807. Nr. 4. p. 15 f.

Du hast, nicht abhold künstelnder Beschränkung,
Zwei Vierling' und zwei Dreiling' uns gereimet?
Wiewohl man hier Kernholz verhaut, hier leimet,
Den Geist mit Stümmlung lähmend und Verrenkung?
Laß, Freund, die Unform alter Truvaduren,
Die einst vor Barbarn, halb galant, halb mystisch,
Ableierten ihr klingelndes Sonetto;
Und lächle mit, wo äffische Naturen
Mit rohem Sang' und Klingklang' afterchristisch,
Als Lumpenpilgrim, wallen nach Loretto."

Diese anmaßende, schulmeisterliche Zurechtweisung ließ Goethe natürlich unbeantwortet. An Zelter aber, der den frommen Wunsch geäußert hatte, Voss möge sich „bey Verfertigung dieses Spaßes die Knebel zerstoßen und etliche Zähne stumpf gebissen haben"[1], schrieb er unter dem 22. Juni von Karlsbad aus: „Wenn Ihnen das Vossische Sonett zuwider ist, so stimmen wir auch in diesem Punkte völlig überein. Wir haben schon in Deutschland mehrmals den Fall gehabt, daß sehr schöne Talente sich zuletzt in den Pedantismus verloren. Und diesem geht es nun auch so. Für lauter Prosodie ist ihm die Poesie ganz entschwunden."

„Und was soll es nun gar heißen, eine rhythmische Form, das Sonett z. B. mit Haß und Wut zu verfolgen, da sie ja nur ein Gefäß ist, in das jeder von Gehalt hineinlegen kann, was er vermag. Wie lächerlich ist's, mein Sonett, in dem ich einigermaßen zu Ungunsten der Sonette gesprochen, immer wiederkäuen, aus einer ästhetischen Sache eine Parteysache zu machen und mich auch als Parteygesellen heranzuziehen, ohne zu bedenken, daß man recht gut über eine Sache spaßen und spotten kann, ohne sie deswegen zu verachten und zu verwerfen." Noch deutlicher läßt sich Goethe darüber in einem, noch ungedruckten Briefe vom Anfang April 1808 an Cotta, den Besitzer des Morgenblattes, vernehmen.[2] Er schreibt: „Daß die Redacteure Ihres Morgenblattes, die doch sonst verständige Männer zu sein scheinen, auch es in manchen Punkten ganz läßlich nehmen, in andern, wie z. E. gegen das Sonett eine so comische Aversion beweisen, ist mir unbegreiflich. Als wenn dem Genie und dem Talent nicht jede Form zu beleben freistünde. Ich habe ein halbduzzend

[1] Brief Zelters an Goethe vom 2. Mai 1808.

[2] Die Mitteilung dieser interessanten Briefstelle verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. W. Vollmer in Stuttgart.

Sonette von verschiedenen Freunden, die mir sehr wohl gefallen, in andere Blätter gegeben, da ich sehe, daß auch in diesem Jahre jene wunderliche, ausschließende Aversion bei ihnen fortdauert.“ Wir begreifen Goethes Ärger, wenn wir seine Abscheu vor allem Parteitreiben in Betracht ziehen und wenn wir bedenken, daß eben damals, da Voss ihn wegen des Sonettes angegriffen hatte, er der Form erneute Aufmerksamkeit und liebevolle Pflege geschenkt hatte. Gegen Ende des Jahres 1807 nämlich hatte Goethe von neuem sich dem Sonett zugewandt. In Jena, wo er vom 11. November bis zum 18. Dezember 1807 sich aufhielt, traf er mit Zacharias Werner zusammen. Dieser regte ihn durch den Vortrag einiger gelungener Sonette dazu an, sich nochmals in der vielgeschmähten Form zu versuchen. „In den abendlichen Lesezirkeln bei Frommann, Knebel und Andern,“ so erzählt Riemer[1], „wurden besonders Sonette von A. W. Schlegel, Gries und zuletzt von Zacharias Werner, der persönlich in diese Kreise eingetreten war, vorgelesen und im Stillen auch von Goethe versucht — wie es seine Art war, sich von berühmten Mustern und Vorbildern anregen zu lassen — und zwar gleich in einer gewissen Anzahl.“ In der That scheint Goethe damals ein löblicher Wetteifer, mit dem in Sonetten besonders fruchtbaren Werner Schritt zu halten, beseelt zu haben, denn schon am 16. Dezember verspricht er seinem Freund Zelter ein volles Dutzend Sonette.

Daß dieser Schaffensfreudigkeit eine Fülle innerer Erlebnisse und mannigfaltiger Empfindungen entspricht, ist bei einem Dichter wie Goethe selbstverständlich. Die biographische Forschung hat denn auch die treibende Kraft, der die schöne Zahl der Sonette ihr Dasein verdankt, längst gefunden und in der Liebe des Dichters zu Minna Herzlieb nachgewiesen.[2] Die ganze Geschichte dieser stillen Liebe vom ersten Aufflackern bis zur wehmütigen Entsagung spricht aus diesen Sonetten. Hoffnungsfreudig besingt der alternde Dichter in dem „Epoche“ betitelten Sonett das Aufblühen dieser späten Liebe, reizend schildert er in „Freundliches Begegnen“ und „Kurz und gut“ die zaudernde Schüchternheit und Unentschlossenheit seines alle Hemmnisse

[1] cf. Riemer, Mitteilungen I, p. 35.

[2] Über die Beziehung der Goetheschen Sonette zu Bettina Brentano können wir uns nicht näher auslassen. Man vergleiche darüber einen Aufsatz von Hermann Grimm in den Preußischen Jahrbüchern (Bd. XXX, p. 591 ff.).

überschauenden Geistes. Besonders erfreulich aber sind diejenigen Sonette, in welchen der Dichter der Geliebten volle, reine Hingebung und ihren schönen Sieg verherrlicht. (Die Liebende schreibt, die Liebende schreibt abermals, Sie kann nicht enden, Charade, Christgeschenk). Aber, alles ist eitel! Streng tritt das Schicksal an den Dichter und ernst und traurig klingt daher in den Sonetten vom Scheiden und Meiden (Wachstum, Reisezehrung, Abschied) dieser Sang der Liebe aus. Von besonderem Interesse sind die drei Sonette: „Nemesis", „Die Zweifelnden" und „Mädchen und Dichter", in welchen Goethe die Gründe für und gegen das Sonett erörtert. Auf den Vorwurf derjenigen, welche am Sonett zweifeln:

„Ihr liebt, und schreibt Sonette! Weh' der Grille!
Die Kraft des Herzens, sich zu offenbaren,
Soll Reime suchen, sie zusammenpaaren;
Ihr Kinder, glaubt, ohnmächtig bleibt der Wille."

antwortet der Dichter mit den Liebenden:

„Im Gegenteil, wir sind auf rechtem Wege!
Das Allerstarrste freudig aufzuschmelzen,
Muß Liebesfeuer allgewaltig glühen."

Ebenso spricht er zu dem Mädchen, welches am Ernst verschränkter Zeilen zweifelt, und weist darauf hin, wie die Gewalt der Empfindung selbst in der künstlichsten Form sich offenbaren könne. In den beiden letztgenannten Gedichten hat Goethe nach dem Vorgang der Romantiker den Dialog angewandt. Die Anregung dazu ward ihm vermutlich durch Zacharias Werner, dessen Charade in Sonettform auch Anlaß gab zu dem letzten der Goetheschen Sonette, welches ebenfalls den Namen der Geliebten im Rätsel verhüllt. Muster aller dieser Rätsel- und Charadensonette ist Petrarcas Sonetto (I, 5): *„Quand' io movo i sospiri a chiamar voi"* etc. Gering ist jedenfalls der Einfluß Werners nicht anzuschlagen, denn Goethe schätzte dessen Sonette sehr. In dem nämlichen, schon citierten ungedruckten Brief an Cotta schreibt er: „Werner ist nun von uns abgegangen. Eben von ihm rühren einige Sonette her, die man wohl unter das beste wird zählen müssen, was in deutscher Sprache gedichtet worden."

In der Behandlung der äußern Form schließt sich Goethe ganz den Romantikern an. Die Verwendung fünffüßiger Jamben, die normalen Reimstellungen und der Ausschluß männlicher Reime

sind ihm Gesetz. Dagegen weicht er, wie aus obigem hervorgeht, in der Wahl des Stoffes oder, besser gesagt, in der Verwendung der Form bedeutend von seinen Vorbildern ab. Das Sonett erotischen Inhalts war bei den Dichtern der romantischen Schule vom philosophischen oder lyrisch-didaktischen Sonett verdrängt worden. Die Eigenart des deutschen poetischen Geistes verlangte dies, wenn anders die fremde Form je heimisch werden sollte. Das Sonett konnte nie der adäquate Ausdruck für die Empfindung „deutscher Liebe" sein, am wenigsten in der Zeit des ausgeprägtesten Individualismus. Wenn trotzdem Goethe Liebessonette gelungen sind und er mit Erfolg die widerstrebenden Elemente vereinte, so ist der Grund hierfür in der Eigentümlichkeit zu suchen, welche die Lyrik des ältern Goethe auszeichnet. Der symbolische Charakter seiner späteren Poesie, die philosophische und ethische Vertiefung, welche auch dem subjectivsten, lebhaftesten Gefühl etwas Allumfassendes, Ruhiges und Großartiges verleiht, trugen wesentlich zur Vereinigung von Form und Inhalt bei. Die Sprache, würdevoll und bedeutsam, wie in allen Dichtungen des alternden Dichters, hilft auch zur Ausgleichung von Form und Inhalt. Hie und da findet sich eine gezwungene Wendung und zeigt uns, daß es selbst Goethe nicht immer gelang, „das Allerstarrste freudig aufzuschmelzen".

Meist aber gebührt Goethe der Ruhm, auch diese Form mit der alles durchdringenden Macht seiner Empfindung wirklich lebendig gemacht zu haben. Dies erhebt seine Sonettdichtung, welche mit derjenigen A. W. Schlegels in klarer und durchsichtiger Darstellung wetteifert, dieselbe aber an Fülle und Reife des dichterischen Ausdrucks viel übertrifft, so bedeutend über die meisten Erzeugnisse seiner Zeitgenossen auf diesem Gebiet. In noch höherem Maße, als A. W. Schlegel, war es Goethe gelungen, die fremdländische, alte Form mit dem deutschen Gefühl und dem modernen Gedanken im Feuer innigster künstlerischer Überzeugung für immer zusammenzuschweißen. Deshalb kann man Goethe als das letzte und entscheidende Glied in der langen Kette von Dichtern bezeichnen, welche sich bemühten, dem Sonett in der deutschen Litteratur das Heimatsrecht zu erwerben. A. W. Schlegel hatte das Sonett in Sprach- und Versbehandlung auf die Höhe der classischen Kunstdichtung Goethes und Schillers gehoben; Goethe sanctionierte und bestätigte diese Einreihung der Form in die

deutsche Poesie, als er 1802 mit „Natur und Kunst", 1815 mit den Liebessonetten[1] vor die Nation trat. Damit war das Loos des Sonettes in der deutschen Litteratur für immer entschieden und gesichert.

Der Sonettkrieg.

Die Opposition gegen das Sonett, die schon Bürger prophezeit hatte, ließ nicht lange auf sich warten. Zum offenen Kriege kam es im Jahre 1803, als die erste Hochflut romantischer Sonette sich über Deutschland ergossen hatte und sogar ein Mann wie Goethe der neuen Mode zu huldigen begann. In der „Zeitung für die elegante Welt"[2] war am 11. August 1803 das Sonett Eugeniens aus Goethes natürlicher Tochter nach der Erinnerung mitgeteilt worden. Dies gab dem von Kotzebue und Merkel begründeten und geleiteten „Freimütigen" Gelegenheit, seinem Zorn gegen die Romantik in einem Ausfall gegen deren Lieblingsform genug zu thun. In Nummer 159 desselben Jahrganges[3] brachte das berüchtigte Berliner Blatt einen längeren Artikel über den „deutschen Sonettismus". Der Verfasser dieses Aufsatzes — er zeichnet L — wendet sich nicht so sehr gegen das Sonett überhaupt, als vielmehr gegen die Verwendung der Sonettform im Drama. Daß er aber auch sonst dem Sonett nicht wohl will, beweist schon der erste Absatz seines Elaborates. Hören wir ihn selbst: „Daß die neue Formen- und Erzpoësie dem Sonett eine so große Vorliebe gewidmet hat, kommt bekanntlich daher, weil die Italiener und Spanier viel Sonette gedichtet haben und die poëtische Versüdlichung eine von unsern Lieblingsmarotten ist. Übrigens hat das Klingende und Begränzte dieser Dichtungsform an sich etwas, das den falschen Begriffen der neuen Schule besonders zusagt und sie angenehm in dieselben einwiegt.

---

[1] Sie erschienen im 2. Band, p. 1—17 mit dem Motto:

„Liebe will ich liebend loben;
Jede Form, sie kommt von oben."

Die Sonette 16 und 17, „Epoche" und „Charade", brachte erst die Ausgabe von 1827 (II, p. 18 f.).

[2] Zeitung für die elegante Welt. 1803. Nr. 96.

[3] Der Freimütige. 1803 Nr. 159. p. 633 f.

Den Schwung verachtend, kleidet man mystisch-scheinende, schiefe, schwankende Halb-Gedanken und Halb-Bilder mit großer Leichtigkeit aus matter Prosa in 14 lahme Verse um: man hält sich die Schelle ans Ohr und freut sich der reinen Poësie. Mit dem Sonett im Drama geht es ebenso zu. Die spanischen Schauspiele sind voll von Sonetten, und es ist eine unleugbare Wahrheit, daß ein deutsches Schauspiel mit Sonetten recht Spanisch aussieht.“ Diese letzte Behauptung ist ebenso richtig, wie die allgemeinen Anschauungen des Polemikers falsch sind.

Viel energischer und rücksichtsloser sprach sich in einer der folgenden Nummern[1] aber Reinhardt über die Sonettform aus. Er sagt: „Die größte Kunst des Dichters besteht ja eben darin, für jeden Stoff die bequemste, passendste Form ausfindig zu machen; selbst die Geschicklichkeit des bloßen Handwerkers beruht hierauf. Was würde man von einem Schuhmacher denken, der alle seine Schuhe über einen und denselben Leisten schlüge, gleichviel ob sie für einen Bewohner von Brobdignac bestimmt wären oder für einen Liliputer. Der Kerl ist ein Pfuscher! würde man sagen. Und wie könnte denn überhaupt ein reitzendes Verhältniß sein zwischem Doppelquartet und einem Doppelterzet, aus welchen beiden bekanntlich das Sonett besteht? Es fehlt ja dieser Form ganz und gar an Grazie und Anmuth, nicht einmal symmetrisch ist sie.“ Selbst die hervorstechendsten Eigenschaften des Sonettes wurden also von seinen Gegnern verkannt. Der glühende Haß, der zumeist doch nur den deutschen Sonettendichtern galt, ging bei vielen unvermerkt auf die unschuldige Form selbst über, und die Verachtung des Sonettes gab wiederum einen trefflichen Vorwand zur Verhöhnung der Romantiker.

Zu denjenigen Polemikern, welche ihre Wut auf die romantische Schule noch nicht durch ihren Sonettenhaß zu verhüllen suchen, gehört auch Herder. Er nennt[2] den Geschmack seiner Zeit einen schwülstigen, lohensteinischen und nervlos schlaffen, und unter den Formen, in denen sich dieser hundsföttische Geschmack offenbart, stellt er das Sonett voran. Ein anderer Ausfall Herders gegen das Sonett findet sich im dritten der Briefe über das Lesen

[1] cf. Der Freimütige. 1803. Nr. 164. p. 654. Frühere Ausfälle gegen das Sonett in Nr. 85 (p. 337 und 339) und Nr. 89 (p. 354).

[2] cf. „Werke zur schönen Litteratur und Kunst.“ 18, 108. cf. Koberstein, Grundriß IV, 838.

des Horaz.[1] Wie der vorher genannte, wurde er im Jahre 1803 in der „Adrastea" zur öffentlichen Kenntniß gebracht. Mit nicht zu verkennender Absicht weist Herder hier auf Hagedorn, Uz, Götz, Kleist und Gleim als tüchtige Poeten und Interpreten des Horatius hin und fordert den Jüngling auf, sich „diese Sänger der Lebensphilosophie, die man jetzt Versificatoren nennt", nicht verleiden zu lassen, da sie mehr enthalten „als der neuere Klingklang in Schellen und Reimen".

Weniger persönlich, aber auch weniger gemessen sind die Angriffe Jean Pauls auf das Sonett. Sie finden sich in der „Jubilate-Vorlesung über die neuen Poetiker", welche der dritten Abteilung seiner Vorschule der Ästhetik (1804) einverleibt ist.[2] Das Entbehren und Verachten des Stoffes, welches die Dichtkunst um die Wende des Jahrhunderts immermehr der Musik ähnlich machte, führt den Vorleser auch auf das Sonett. Sein Urteil lautet scharf: „Wer jetzt gar nichts zu sagen hat, lässet in einem Sonnet tanzen und klingen, sowie kluge Wirthe, die saueres Bier zu verzapfen haben, tanzen und spielen lassen." . . . . . „Leute, welche weder Begeisterung noch Kräfte, nicht einmal Sprache besitzen, ringen der letzteren ein ausländisches Qualgedicht ab und legen uns diese Form, als sei sie poetisch gefüllt, auf den Tisch." Diese modernen Sonettendichter, welche nur stottern, plärren und poltern und als Antitrinitarier der drei Grazien sich alle möglichen Sprech- und Denkfreiheiten nehmen müssen, um nur zu sagen: ich singe, können sich nach Jean Paul nicht einmal mit den älteren deutschen Sonettisten, wie Gryphius, messen, obwohl die letzteren in der Stammelzeit der deutschen Sprache dichteten. Was Jean Paul am Sonett am meisten mißfällt, das ist sein Reimschmuck und die Verwendung der Form auf den verschiedensten Gebieten der Poesie. Er will daher das Jahr als sein frohestes preisen, wo er kein Sonett hören und sehen muß, so erbärmlich jagen ihm auf allen Gassen Musenpferde mit diesem Schellengeläute nach, von Reitern besetzt, deren Mantelsäume und Kappen gleichfalls läuten. Jean Pauls ganze Verachtung für das Sonett

[1] cf. „Adrastea". 1803. 9. Stück.

[2] „Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit" von Jean Paul. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Stuttgart und Tübingen 1813. III, p. 894 ff. Die Stelle über das Sonett p. 955—957.

bezeugt aber erst der Schluß seiner breiten Ausführungen. „Freilich," sagt er, „in bessern ruhigern Stunden will es mir sogar vorkommen, als sei eben für eine besondere Unbeholfenheit in Sprache und Versbau, und für eine gewisse Armuth an Feuer und Farbe gerade das Sonnet als das einzige Vehikel und Darstellmittel brauchbar, und für diese Dichtart unentbehrlich, und zu meiner Freude wurd' ich, obwol figürlich darin bestätigt, als ich im Rabelais[1] las, daß gewisse Nonnenklöster schamhaft ein „pet" nicht anders nannten als ein sonnet; daher können wir immerhin für gedachte Gedichte den Namen sonnet aus griechischer Nennmilde (Euphemismus) fortgebrauchen, sobald wir nur immer den Reim darauf (im Sinn) behalten."

Rücksichtsloser als Jean Paul hatte bis dahin niemand sich über das Sonett ausgesprochen. Sein Urteil verfehlte daher auch seine Wirkung nicht. Selbst in den Reihen der Romantiker blieb es nicht unbeachtet. Bei einigen der hauptsächlichsten Sonettdichtern trat eine gewisse Ernüchterung ein; A. W. Schlegel dichtete nur wenige Sonette mehr, Tieck machte sich 1805 in dem Cyclus die „Kunst der Sonette" selbst über die Sonettomanie lustig, und Friedrich Schlegel pries Goethes „Sonnet" im Jahre 1808[2] sogar als ein Wort recht zu seiner Zeit und als eine vortreffliche Parodie der vielen holprichten und sinnlosen Sonette. Das deutsche Sonett stand also vor einer wichtigen Entscheidung. Seinen treuesten Freunden und berufensten Pflegern war es durch die gehässigen Angriffe der Feinde, noch mehr aber durch die unerträgliche Mittelmäßigkeit der Nachahmer verleidet worden, seine Gegner hatten leichtes Spiel, da ihnen nur noch die gewöhnlichen Reimer und der junge Nachwuchs der Romantik gegenüber standen. Die Sonettenhasser zögerten daher auch nicht, den Kampf von neuem wieder aufzunehmen; sie durften hoffen, ihn bald mit einem Siege zu beenden. Im Jahre 1807 begann der Krieg. Im Morgenblatt und der Jenaischen allgemeinen Litteraturzeitung einerseits und in der Arnimschen Zeitung für Einsiedler anderseits wurden die blutigen Schlachten geliefert.

Die Antisonettisten machten den ersten Angriff. Im Januar 1807[3] brachte Haug in dem von ihm redigierten Morgenblatt

[1] Pantagruel livre IV, chap. 43. cf. édition L. Jacob. Paris 1867. p. 410.
[2] Heidelberger Jahrbücher. 1808. I, 5. p. 157.
[3] Morgenblatt. 1807. Nr. 4.

Goethes „Sonnet“ zum Abdruck und begleitete dasselbe mit einer Note, die keinen Zweifel ließ, daß er dieses Gedicht des Meisters nur zu Nutz und Frommen der antisonettistischen Partei einem weiteren Publikum vorgelegt habe. Mit Goethes Autorität hoffte er einen entscheidenden Schlag gegen die Sonettendichter führen zu können. Denn, wenn ein Goethe mitunter leimen müßte, so schließt er seinen Artikel, wer von den Nicht-Goethen wagt noch Klinggedichte? Die Vorwürfe, die Haug gegen das Sonett vorbringt, sind nicht neu. Sie laufen alle darauf hinaus, das Sonett zu verbannen, weil es einem deutschen Dichter zu viele formale Schwierigkeiten biete, die freie Entwickelung des Gedankens hemme und die Begeisterung lähme. „Das Sonett ist, nach ihm, das Rad, worauf die Empfindung mit 14 Stößen abgethan, und nur zu oft der Herzstoß schon im dritten Reime gegeben wird.“ Darum ist auch der größte Teil der deutschen Sonette, deren Verfasser er anmutig „imitatorum pecus“ benamst, plump, hart und übelklingend, oder harmonisch ans Ohr schlagend, aber leer.

Der Verteidiger des Sonettes blieb nicht aus, und merkwürdigerweise kam er sogar im Morgenblatt zum Wort, eine Thatsache, welche ein Jahr später ganz unmöglich gewesen wäre. Es war der österreichische Dramatiker Heinrich Joseph v. Collin, der im Mai 1807 für das Sonett in die Schranken trat.[1] In ruhiger, sachlicher Weise sucht er seine Leser für das Sonett zu gewinnen. Während Epopeen und Dramen durch den Ausblick in das Unermeßliche der Natur uns zur Ahnung und zum Glauben an ein Universum führen, ist das Sonett nach Collin in Folge seines engbeschränkten und scharfbegrenzten Raumes besonders dazu geeignet, uns zur Versenkung in die Unerschöpflichkeit und unendliche Fülle der Natur anzuregen und uns so die Einheit des Universums suchen und finden zu lehren. „Sein ernster, sanfter, gleicher Gang, seine Sparsamkeit des Reimwechsels stimmt das Gemüth zur Erwartung und Feyerlichkeit; seine scharfe Begrenzung bewahrt es vor Zerstreuung, und die Harmonie des Ganzen hält es in dem vorgezeichneten Zauberkreise fest.“ Nachdem er so in würdigen, wenn auch nicht immer ganz klaren Worten die Bedeutung und den Wert der Form dargethan, versucht er es

[1] Morgenblatt. 1807. Nr. 110.

sogar, die deutschen Sonettdichter zu verteidigen, indem er für sie die Dankbarkeit der Nachwelt in Anspruch nimmt, weil es zu erwarten sei, daß durch ihre Bemühungen die Sprache an weiblichen Reimen reicher werden und an Melodien eines sanfteren, südlichen Himmels sich gewöhnen werde.

Mit der Antwort Collins war der Streit wieder für eine Zeitlang abgethan. Da brachte das Morgenblatt im März 1808 das oben angeführte Rügesonett Vossens an Goethe. Was den griesgrämigen Alten bewog, gerade damals seinem lang verhaltenen Groll gegen die Romantiker und ihre Lieblingsform freien Lauf zu geben, ist heute schwer zu sagen. Auch ist nicht recht abzusehen, weshalb er seine schulmeisterliche Strafpredigt gerade an Goethe richtete, dessen letzte Worte in der Sonettfrage ja einer Absage an die Unform alter Truvaduren ziemlich gleichkamen. Möglicherweise hatte er von Goethes neuen Versuchen im Sonette vernommen, wahrscheinlicher aber ist es, daß er überhaupt nur eine Gelegenheit suchte, um die verhaßten Romantiker anzugreifen. Und auf keine Art glaubte er ihnen verderblicher werden zu können, als wenn er ihrem Abgott Goethe, kraft seiner Verdienste um deutsche Metrik und Prosodie, das Sonettdichten verwies. Wie wenig er seinen Zweck erreichte, erhellt aus dem oben angeführten Briefe Goethes an Zelter und der Zurechtweisung, welche der arme Sünder durch Cotta an die Redactoren des Morgenblattes gelangen ließ. Auch im romantischen Lager regte sich niemand zur Abwehr; Goethes verachtungsvolles Schweigen war die einzige und beste Antwort auf den Angriff.

Da rüstete sich Voss zu einem neuen Ausfall. An Gelegenheit dazu fehlte es ihm auch diesmal nicht, da er sie wie im März vom Zaune brach. Im Juni 1808 ließ er in der Jenaischen allgemeinen Litteraturzeitung[1] einen sehr umfangreichen Aufsatz „Über Bürgers Sonnette“ abdrucken, worin er alles zusammenfaßte, was er mit Recht oder Unrecht gegen das Sonett vorzubringen wußte. Ganz richtig hat A. W. Schlegel später einmal[2] bemerkt, diese weitschweifige Untersuchung handle nur angeblich über Bürgers Sonette. In der That sind die Gedichte seines

[1] Jenaische allgemeine Litteraturzeitung. 1808. Nr. 128—131. Wieder abgedruckt in den „Kritischen Blättern“. 1828. I, p. 502—576.

[2] Recension von Gries' „Ariosto“. 1810. Sämtliche Werke XII, p. 249 ff.

verstorbenen Freundes für Voss nur der äußere Anlaß zu einer eingehenden, heftigen Kritik und Polemik gegen das Sonett und seine Pfleger. Was an der langen Abhandlung, nächst dem geradezu lächerlich wirkenden blinden Eifer gegen die unschuldige Form, am meisten auffällt und am peinlichsten berührt, ist die selbstzufriedene, ungerechte und pietätlose Weise, in der die Werke des verstorbenen, ihm einst wohl befreundeten Dichters beurteilt werden.

Eingeleitet wird der Aufsatz durch eine, meist aus Morhof schöpfende, Darlegung der verschiedenen Ansichten über Ursprung und Namen des Sonettes, sowie über seine Verwendung in der deutschen Litteratur. Ganz bei den Ansichten Gottscheds, Eschenburgs und Sulzers verharrend, wie er selbst gesteht, sucht Voss im ersten Teile seiner Arbeit das Sonett als solches in Mißachtung zu bringen und als „grillenhafte Reimkünstelei" darzustellen. Um aber das zu erreichen, muß er vor allem den Wiedererneuerer des Sonettes in Verruf bringen, und so scheut er sich nicht, die Bürgersche Sonettdichtung als das Erzeugniß versiegender, alternder Kraft darzustellen. „Nicht Bürger," sagt er, „sondern sein hinschwebender Schatten war Hersteller des verschollenen Klinggedichts. Dem ehemaligen Natursänger sei die Neugier gekommen, „wie wohl in der weiland galanten Schellentracht ein ehrbarer Großvatertanz nach alter Tabulatur ihm anstehen möchte." So habe er zum Sonett gegriffen und dadurch jenes noch immer zunehmende Pinkepauk hervorgerufen, wobei der eine den Kopf schüttelt, indes der andere wie nach Sphärenmusik aufhorcht. Als etwas anders denn als ein „altfränkischer Klingelschuh" konnte Voss das Sonett nicht erscheinen, da es ihm unverständlich blieb, warum und zu welchem Zwecke das Sonett gerade zweimal vier Zeilen mit zwei Reimen von bestimmter Verschränkung verlange. Obgleich er „gestrebt nach dem Innern der Verskunst und die allgültigen Elemente der rhythmischen Zeichensprache bis zu den Urquellen des Menschengefühls verfolgt" hatte, gelang es ihm, nach seinem eigenen Geständniß, nie zu enträtseln, warum in Sonette gerade zweimal drei Zeilen mit zwei oder drei willkürlich gehäuften und verschränkten Reimen an die Quartette gebunden sind. —

Nachdem Voss, wie oben erwähnt, einzelne historische Notizen über das deutsche Sonett, sowie über die Frage der italienischen

oder provenzalischen Herkunft der Form gegeben, wendet er sich gegen Bürgers Ansicht, wonach das Sonett ein Gefäß sei, mancherlei poetischen Stoff an den Mann zu bringen. Ganz richtig bemerkt er, es heiße für die Reimschmiede sorgen, wenn man behaupte, durch eine künstliche Reimfolge etwas Ungefälliges an den Mann bringen zu können. Natürlich verfehlt Voss nicht, aus dieser unbedachten Äußerung Bürgers rückwärts auf die Entstehungsart der Sonette zu schließen. So kommt er zu der geradezu unsinnigen Behauptung, Bürger habe offenbar nicht für seinen Stoff eine angemessene Form gesucht, sondern für eine herkömmliche Form einen Stoff, wie er sich fand, zugeschnitten. Man brauche den Gedanken in Bürgers Sonettdichtung nur „seines krausfaltigen Talars mit dem Glöcklein am Saum" zu entkleiden, um sich von der Nichtigkeit desselben zu überzeugen. Voss hält überhaupt dafür, daß der kraftvolle Leonorendichter den gesamten Stoff der Bürgerschen Sonette, etwa die „komisch-ernsthafte Schnurre an den jungen Aar" ausgenommen, schwerlich für poetisch angesehen hätte. Im fernern Verlaufe, nachdem er sich noch umständlicher über den Unwert des Sonettes verbreitet hat, kommt er zur Widerlegung eines Bürgerschen Ausspruches über den Wohllaut der deutschen Sprache. Dies geschieht in breitester Weise. Erst im letzten Drittel der Arbeit spricht er eingehend über die formale Ausbildung der Bürgerschen Sonettdichtung. Hier zeigt sich nun wirklich, um mit Goethe zu reden, der Mann, dem für lauter Prosodie die Poesie abhanden gekommen ist. Mit einer wahrhaft lächerlichen Wut und pedantischer Ausführlichkeit nimmt Voss in diesem Abschnitt einzelne Verse aus Bürgers Sonetten durch und bezeichnet sie nun, je nach dem Vorherrschen spitzer oder voller Vocale, als Gepiep, Geziesche, Gekeuch oder Geschnarre. Nach einer abermaligen langen Auseinandersetzung über die Eurhythmie der deutschen Sprache, kommt er dann auch noch auf den Reim in Bürgers Sonetten. Hier wirft er ihm Fehler in den Reimlängen und Einförmigkeit vor. Damit hatte er die Bürgerschen Sonette nach allen Regeln kritisiert und es blieb ihm nur übrig, sein Urteil in einem Spruche zusammenzufassen. Es konnte natürlich nur verwerfend lauten. „. . . Weit blieb Bürger von den Erfordernissen eines richtigen Sonettes zurück. Und wenn er alles gethan hätte, was die Sonnettenregel befiehlt: so mußte sein besserer Geist ihm sagen: Du

unnützer Knecht, warum hast Du unter ein so willkürliches Gesetz Dich geschmiegt, und die freie Kunst des Gesanges entwürdigt."

So hätte der Kritiker, wäre es ihm wirklich nur um eine Beurteilung der Sonette Bürgers zu thun gewesen, seine Recension schließen können. Voss aber hatte es auf eine Verhöhnung der Romantiker abgesehen. Dieser Zweck war noch nicht ganz erreicht und deshalb ließ er denn, angeblich damit man ihm nicht nachsage, er spreche vom Sonett wie der Fuchs von den Trauben, seine „überkünstliche Klingsonate" den Beschluß des Ganzen bilden. Diese drei Sonette, worin er in wirklich witziger Weise die musikalische Poesie der Romantiker verspottend nachahmt, nehmen dem Aufsatz den Charakter einer kritisch-ästhetischen Betrachtung und drücken ihm vollends den Stempel der litterarisch-polemischen Satire auf. Und so wurde die Recension von den Zeitgenossen, zumal von den angegriffenen Romantikern auch aufgefaßt und alsbald mit Spott und Hohn erwiedert.

Noch in demselben Monat, am 29. Juni 1808, brachte Arnims „Zeitung für Einsiedler" einen humoristisch-satirischen Bericht über Vossens Recension.[1] Es war Görres[2], der das Bulletin der schrecklichen „Sonettenschlacht bei Eichstädt" für die Zeitung der Heidelberger Freunde verfaßte. Der kleine Aufsatz ist seines geistvollen Verfassers nicht unwürdig. „Entsetzlichkeiten sind vorgefallen, haaransträubende, himmelanschreiende, höllenabfahrende, gebeinzermalmende, herzzerreißende, bluterstarrende, cannibalenwürdige, menschenwürgende, thränenvorlockende, abscheuliche Begebenheiten haben sich ereignet." . . . . „Ohne eine Warnung ist das ganze Geschlecht der Sonette überfallen und schmälig in die Pfanne gehauen, und mit Stumpf und Stiel in einer Action ausgerottet worden." Kann man die blinde Wut und die sonettenverderbliche Raserei Voss' besser charakterisieren, feiner verspotten? „Mit dem Anbruch der Morgendämmerung des Juny," so fährt der Berichterstatter fort, „ist ein erschrecklich großes Heer von Hexametern und Pentametern, von Jamben, Trochäen und Anapästen, saphischen und alcaischen Oden, anakreontischen abgedankten Liedern und großen jonisch epischen Schweinkopf-

[1] Zeitung für Einsiedler. Nr. 26. Tröst Einsamkeit p. 201—203. cf. den verdienstlichen Neudruck der T. E. von F. Pfaff. Freiburg 1883. p. 253—255.

[2] cf. die aufschlußreiche Einleitung Pfaffs p. LXI.

phalanxen ausgerückt, angeführt vom großen Mohrenkönig Tamerlano, haben alle mit großem Geschrey das Blut der Zwerge von ihrem König verlangt, sagende es sey ein unnütz Volk, und der Vogel Phönix sey nicht unter ihnen, und sie seyen zu lang für die gehörige Kürze und zu kurz für die ordentliche Länge, und drum taugten sie nichts." . . . . In diesem Stil wird nun der Verlauf der ganzen Schlacht geschildert: das Willfahren des Königs, die Bitte der armen Zwerge um Pardon, die verdoppelte Wut der antikischen Versler, und endlich die große Metzelei, die nur mit dem bethlemitischen Kindermorde verglichen werden könne, da die Nation der Sonette ein für allemal ausgerottet worden sei. Görres' Tactik ist sehr fein; er versucht es nicht, das Sonett ästhetisch zu rechtfertigen, was ihn zu einer breiten Erörterung veranlaßt hätte, sondern er begnügt sich, den Gegner lächerlich und verächtlich zu machen, indem er ihn als rasenden Berserker darstellt, der aus Gram über die verloren gegangene Gunst der Leser zum Feind der neueren Poesie wurde.

Viel harmloser, aber auch viel unbedeutender ist der in der nämlichen Nummer mitgeteilte Scherz: „Der Einsiedler und das Klingding, nach der Schlacht bei Eichstädt. Ein Clairobskür für die Lesewelt, Seitenstück zu Fritzchens Reise durchs ABC."[1] Der Verfasser ist Arnim. Die Arbeit scheint ihr Dasein nur einer Verlegenheit zu danken. Die Correspondenz vom Kriegsschauplatz hatte den Untergang aller Sonette gemeldet. Sonette durften also, wollte man nicht sich selbst widersprechen, in der Zeitung für Einsiedler nicht mehr erscheinen. Das aber wäre unerträglich gewesen, man hätte den Triumph des Gegners bestätigt. Es wurde daher eine Geschichte erfunden, um zu zeigen, wie Voss' Sieg schließlich doch vereitelt wurde. Von Görres Hyperbel zur Wirklichkeit mußte eine Brücke geschlagen werden. Arnim versuchte das Kunststück.

Die furchtbare Sonettenschlacht, welche nach dem Redactor der Jenaischen Litteraturzeitung benannt wurde, ist geschlagen. Unfern der Walstatt wohnt ein Einsiedler, d. h. ein Romantiker, der sich nun in wehmütiger Betrachtung über das Schicksal der armen Klingdinger ergeht. Ihn überrascht ein Fremder, der in

[1] Zeitung für Einsiedler. 1808. Nr. 26. Tröst Einsamkeit p. 203—208. Neudruck p. 255—259.

griechischer Sprache Einlaß und Schutz begehrt. Es entwickelt sich alsbald ein Sonettenzwiegespräch zwischen den beiden. Dasselbe führt aber zu keinem Ergebnisse, weil der Einsiedler die griechischen Worte des Gastes alle nach dem Laut auffaßt und somit nicht versteht. Erst als der Fremde eingetreten und dazu sich selbst ins Deutsche übersetzt hat, erkennt der Einsiedler in ihm seine Geliebte, das Sonett, welche Dank dem griechischen Costüm mit heiler Haut aus der fürchterlichen Katastrophe entkommen ist. Die Liebe und Verehrung der Antike hat also Voss um seinen Erfolg gebracht, denn das unter griechischer Maske entkommene Sonett verheiratet sich mit dem Einsiedler und bringt ein neues Geschlecht deutscher Klingdinger zur Welt. Wahrlich ein sehr mittelmäßiger Witz! Das von Arnim verwertete griechische Sonett wurde fälschlich Creuzer zugeschrieben[1], es ist von Boeckh verfaßt und wurde schon 1806 durch ein Flugblatt bekannt gemacht.[2]

Damit dächte man, wären der Worte genug gewechselt, aber dem maßlosen und excentrischen Wesen der jüngern Romantiker genügte diese Rache noch nicht und sie sannen noch auf weitere Verspottung des Gegners. In derselben Nummer verkündete eine Buchhändleranzeige: „In wenigen Tagen erscheint die Geschichte des Herrn Sonnet und des Fräuleins Sonnete, eine Romanze von L. A. v. Arnim, sie ist ein Anhang zu den Sonneten in der letzten Ausgabe von Bürgers Werken, und erzählt in neunzig Sonneten, wie Herr Sonnet die Sonnete kennen lernte, wie er zu dem Vater in die Lehre ging, und um sie warb, wie ihm Herr Ottav in die Quere kam, und auch um sie warb, wie dieser abgewiesen ward, wie Herr Sonnet sein Freulein Sonnete aus dem Feuer rettete, und sie darauf heurathete, wie Herr Ottav sich mit der Schwester der Sonnete, Fräulein Terzine begnügte, und sie förmlich heurathete, wie diese unglücklich und jene glücklich, nachdem Herr Sonnet sich das viele Trinken abgewöhnt, lebten, und endlich allesamt starben, worauf sie begraben wurden.“

Eine Beilage zur letzten Nummer der Zeitung für Einsiedler brachte zwei Monate nach dieser Ankündigung, am 30. August

[1] cf. Herbst, J. H. Voss II, 2, p. 125. 312.

[2] cf. Pfaff, Einleitung zur Tröst Einsamkeit LXI; und Stark in den Verhandlungen der 26. Versammlung deutscher Philologen in Würzburg. Leipzig 1869. p. 88.

1808, diese tolle Composition zum Abdruck.[1] Die lächerliche Romantik und die unsinnige Phantastik der Arnimschen Dichtungen erhellt schon zur Genüge aus der eben mitgeteilten Inhaltsangabe. Das Ganze mutet uns an wie der Traum eines Fieberkranken, bald heiter, bald traurig, teils erhaben, teils platt und alltäglich, immer aber unklar, verschwommen und unstet im Gedanken, überladen und absonderlich im Bilderschmucke und regellos und nachlässig in der äußern Form. Unter den 93 Sonetten des Cyclus findet sich kein halbes Dutzend, das dem Leser wirklichen Genuß böte. Das polemisch-satirische Element beschränkt sich auf kurze, den Sonetten 1—59 beigegebene, kritisch sein sollende Bemerkungen, welche zum Teil aus Vossens berüchtigter Recension genommen[2] und verdreht werden. In der Formbehandlung gestattet sich Arnim manche Freiheiten. So reimt er in den Quartetten mit Vorliebe *abba, baab* und sehr oft verwendet er statt des Reimes die bloße Assonanz.

Arnims Dichtung muß daher als durchaus verfehlt bezeichnet werden; ihren ursprünglichen Zweck, die Verhöhnung Vossens und der Antisonettisten, erreichte sie nur zum Teil, da der Plan weder klar, noch ganz durchgeführt war und der Dichter sich nur zu bald dem freien Spiele seiner Phantasie gänzlich überließ, ihr künstlerischer Wert aber ist, da man nicht nur einen einheitlichen Plan und einen gleichmäßigen Stil, sondern sogar äußere Vollendung vermißt, ein sehr geringer.

Einer so schwachen Verteidigung gegenüber hatten natürlich die Antisonettisten leichten Sieg. Die Langmut selbst des geduldigsten Publikums wurde durch die entsetzlichen Reimereien mancher Romantiker endlich doch erschöpft. Auch die weiteren Kreise verloren nach und nach den Geschmack an der fremden Form und stimmten ein in das Verdammungsurteil, welches die Vosssche Partei formuliert hatte. Das Sonett wurde immer mehr zu einem der bedeutendsten Anklagepunkte gegen die romantische Schule, und wer mit ihr in Fehde stand, mußte natürlich auch das Sonett bekämpfen.

---

[1] Tröst Einsamkeit, herausgegeben von F. Ppaff. 1883. p. 349—397. Im Originaldruck hat die Beilage 16 Seiten (4°) mit eigener Paginierung.

[2] In dem Neudruck sind die der Recension entnommenen Stellen in den Anmerkungen sorgfältig verzeichnet.

Das Morgenblatt und die Jenaische Litteraturzeitung waren unermüdlich in ihrem Kampfe gegen das Sonett. Das erstere war empört[1], daß die „sonettschmiedenden Kunstjüngerlein" in Eifer und Wut geraten gegen die Zurechtweisung und Belehrung von Männern, in deren Werken allein noch der deutsche Geschmack seine Stütze habe. Die Litteraturzeitung zehrte lange von dem Vossschen Aufsatz und verwies noch in ihrer Recension[2] der Comoedia divina darauf, daß in ihren Spalten „der Unfug des Klingklangs und des erbärmlichen Schellengeläutes des unserer Litteratur aufgezwängten poetischen Fremdlings" von der „kräftigen Hand des Meisters" gerügt worden sei.

Aber auch anderwärts wurden Stimmen gegen das Sonett laut. So finden sich in der 1808 ohne Angabe des Verfassers und Druckortes erschienenen „Comoedia divina mit drey Vorreden von Peter Hammer, Jean Paul und dem Herausgeber", einem der besten Pamphlete der deutschen Litteratur, mehrfach Ausfälle gegen das Sonett. Besonders wird die dramatische Verwendung desselben verspottet in einem ganz in Sonetten abgefaßten Nachspiel, wo selbst der Nachtwächter und der Teufel sich in dieser schönen Form ausdrücken müssen. Auch Stellen aus der Jean Paulschen Vorlesung sind in dem seltenen Büchlein mitgeteilt.[3]

Die größte und bedeutendste Kundgebung gegen das Sonett brachte die Michaelismesse 1809 in dem Büchlein: „Der Karfunkel oder Klingklingel-Almanach. Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker. Auf das Jahr der Gnade 1810. (Sonettschema aus Zeichen und Buchstaben.) Herausgegeben von Baggesen. Tübingen in der J. G. Cottaschen Buchhandlung."

Über die Entstehung dieses in seiner Anlage sehr gelungenen, mitunter aber etwas zu weitschweifigen satirischen Libells schreibt Heinrich Voss am 23. Juli 1814 an den Conrector Wolff in Flensburg[4]: „Dieser Almanach besteht aus lauter Sonetten bouts-rimés, die binnen acht Tagen der letzten Osterferien (Voss erzählt von

[1] Morgenblatt. 1808. Nr. 146.

[2] Jenaische allgemeine Litteraturzeitung 1809. Nr. 18.

[3] Ein Neudruck der interessanten, für die Geschichte der romantischen Schule und ihrer Kämpfe überaus wichtigen Schrift ist in Vorbereitung.

[4] Die Mitteilung dieser interessanten Briefstelle verdanke ich der Güte des Herrn Justizrat Wolff in Flensburg. cf. Herbst, Joh. Voss II, 2, p. 315.

seinem Aufenthalte zu Stuttgart im Herbste 1809) von Baggesen, Aloys Schreiber, Martens und mir zusammengereimt waren. Baggesen trug Cotta'n den Verlag an und bekam — mirabile dictu — 40 Carolinen, die dem armen Schelm damals sehr zu statten kamen. Wenn Ihnen das Geschöpf je zu Gesichte kommen sollte, was indes Gott gnädig verhüten wolle, so denken Sie, daß alles unter unmäßigem Lachen fabriciert worden. Freilich hätte dies Zeug nicht sollen gedruckt werden, aber was machen 40 Carolinen auf der einen und der Hunger auf der andern Seite! Und am Ende, was thuts uns andern? Baggesen, der allein das Geld empfangen, steht auch allein mit seinem Namen vorm Riße. Übrigens ist nichts im Büchlein, was ich nicht auch allenfalls anerkennen wollte."[1]

Die jüngere Schaar der Gegner vereinigt sich also hier zu wirksamerer Bekämpfung der Form, welche das berühmte Parteihaupt trotz seiner Autorität nicht hatte aus der Litteratur verbannen können. Was dem alten Voss mit seiner großen theoretischen Abhandlung und mit seinen schulmeisternden Spottsonetten nicht gelungen war, suchten nun sein Sohn, seine Heidelberger Freunde und Jens Baggesen durch parodische und hyperbolisierende Nachahmung zu erreichen. Die Kunde, daß Voss und seine Genossen sich zu einem neuen Waffengange gegen das Sonett anschickten, verbreitete sich ziemlich früh in den Kreisen der Romantiker. Schon am 15. April 1809 weiß Jacob Grimm seinem Bruder Wilhelm zu melden, daß Baggesen mit Voss verfraut sei und bei Cotta heftig gegen die Romantiker schreiben werde.[2] Als dann im Herbst 1809 das Werklein erschien, war man wohl allerseits etwas enttäuscht. Man hielt es nicht einmal der Mühe wert, eine Entgegnung zu versuchen. Den Romantikern kam der Glanz dieses neuen Karfunkels so matt vor und die Töne des Klingklingel-Almanaches klangen nach ihrer Meinung so öde und leise, daß nicht zu befürchten stehe, das Heer der Antisonettisten werde sich in Folge des neuen Lock- und Mahnrufes bedeutend vergrößern. Die Geschichte bestätigte die Vermutung der Sonettfreunde. Baggesens Klinklingel-Almanach ging ziemlich wirkungslos vorüber. Die Nation war endlich auch des müßigen Streites müde geworden und

[1] cf. Heinrich Voss an Goethe, Heidelberg, den 26. December 1809 (Goethe-Jahrbuch V, p. 79), wonach Baggesen nur 30 Carolinen erhalten hätte.

[2] cf. Briefwechsel aus der Jugendzeit. p. 83.

bereitete sich zu den großen Thaten der Befreiungskriege vor, so daß litterarische Fehden, welche zur Zeit kraftloser Ermattung volle und allgemeine Teilnahme gefunden hatten, kaum mehr beachtet wurden. Es ist sehr bemerkenswert, daß der ganze Federkrieg um das Sonett in die Zeit der tiefsten Erniedrigung Deutschlands fällt!

Trotz dieser Erfolglosigkeit, welche, wie bemerkt, zum Teil in äußeren Verhältnissen ihre Erklärung findet, ist dem litterarischen Pamphlet der Heidelberger Genossen Geist und Witz nicht abzusprechen. Die trefflichen Eigenschaften des Büchleins wurden auch sofort von der Kritik anerkannt, und ein übereifriger Recensent wagte es sogar in der Halleschen „Allgemeinen Litteraturzeitung“[1], den Karfunkel mit dem Goethe-Schillerschen Xenienalmanach zu vergleichen. Ebenso begeistert äußert sich der Kritiker in der „Jenaischen Allgemeinen Litteraturzeitung.“[2] Derselbe greift in seiner Besprechung den ironisch-zweideutigen Stil Baggesens auf. Er nennt den Almanach einen „Kometen unter den Taschenbüchern, der in seiner excentrischen Bahn einen hochprangenden Schweif der flimmerndsten Endreimsonette nach sich zieht, von einer Farbenpracht, die jeden Sonnen- und Mond-Regenbogen weit überstrahlt“. Das Höchste sinnender Kunst und tiefer Gemütlichkeit ist ihm aber die Liebesgeschichte von Eiszapf und Frostblume, es ist dies „das zarteste, blumenstaubigste, abendsternhellste, wolkenhöchste und karfunkeltiefste“ Gedicht, das je von sterblichen Lippen erklungen ist. Unparteiischer und ruhiger urteilte B., wahrscheinlich der Redactor Böttiger selbst, im „Neuen Teutschen Merkur“.[3] Er gestand, daß es nicht lauter attische Salzgruben seien, die hier eröffnet wurden, und gab zu, daß des Guten wohl etwas zuviel geschehen sei, aber er versicherte, das Büchlein verdiene trotzdem gelesen zu werden und könne manchem eine heitere und genußreiche Stunde machen. Im gleichen Sinne sprach sich in dem nämlichen Stücke ein Sonettfreund über Baggesens Almanach aus. Er schreibt:

---

[1] cf. Hallesche „Allgemeine Litteraturzeitung“. 1810. Nr. 89 (vom 31. März).

[2] cf. „Jenaische Allgemeine Litteraturzeitung“. 1809. Nr. 297 (vom 22. Dec.).

[3] Der „Neue Teutsche Merkur“ vom Jahre 1810. Herausgegeben von C. M. Wieland. I, p. 133—135 (3. Stück. März 1810). Wie Wieland selbst über das Sonett dachte, erhellt aus einer Recension des Vossschen Musenalmanachs im „Neuen Teutschen Merkur“ 1796 (I, p. 444), wo er die Form als das „schwerste aller poetischen Spielwerke“ bezeichnet.

„Der Dichter an dem sündlichen Gestade
führt eine hochnothpeinliche schwere Hand
und wie er bald den teutschen Sprachschatz fand,
so fehlt's ihm nicht an Schweb- und Nebel-Suade.

Doch er verschüttet, und das ist ja Schade,
(der's eingebürgert hat ins teutsche Land,
das Klanggedicht, ihm sey der Scherz entwandt)
zugleich das arme Kindlein mit dem Bade."

Poetische Poesie, Mystik, Romantik und Urphilosophie, alles will der Unbekannte dem Zorne Baggesens preisgeben, „doch das Sonet, das lass' er ungeschoren". Die Stelle ist interessant, weil sie uns zeigt, daß man doch auch noch mancherorts die Sache des Sonettes von derjenigen der Romantiker zu scheiden wußte.

Um so anerkennender äußerte sich dafür das „gesinnungstüchtige Morgenblatt über Baggesens Publication. In einem Spottsonett von „Vitalis an die Romantiker", welches am 29. Januar 1810 in den Spalten des Cottaschen Blattes erschien[1], heißt es:

„. . . . . .
O wandelt euren Haß um.
Ja, lest nur einen Passum
Im Klingelalmanach!
Er ist für euer Fach
Der Gradus ad Parnassum."

Doch nun zum Buche selbst! Es wird eröffnet durch einen „Vorbericht des Herausgebers", worin Baggesen erklärt, die ganze folgende Sammlung sei das Product der Sonettfabrik eines seiner Freunde. Derselbe habe nämlich die Erfindung gemacht, „Sonette aller Art durch eine äußerst leichte Handbewegung mechanisch" hervorzubringen, und zwar gehe diese Fabrikation so schnell, daß man in der nämlichen Zeit, die ein gewöhnlicher Sonettenschreiber braucht, um eines abzuschreiben, ganze Dutzende solcher Gedichte erzeugen könne. Auf diese Vorbemerkung folgt in der „Karfunkelgeschichte einer neuerrichteten Sonettenfabrik" eine ausführliche Erzählung der Entstehungsgeschichte unseres Libells. In Heidelberg, so erzählt Baggesen, wo sich seit einiger Zeit eine zahl- und namenlose Menge äußerst seltener, originaler, echt poetischer Dichter ansiedelte, weilte auch ein origineller, fremder Mensch, Namens Faust (Baggesen). Dieser verkehrte auch eine Zeitlang in der Gesellschaft der „Einsiedler" (womit natürlich der Freundes-

[1] Morgenblatt. 1810. Nr. 25.

kreis von Arnim, Brentano, Görres gemeint ist), hatte dann aber das Unglück, bei einem heftigen Meinungsstreit von seinen ehemaligen Freunden auf Sonette gefordert zu werden. Er nahm natürlich die Forderung an und wählte sich sofort drei Secundanten, die ihn im Kampfe gegen die ganze Gesellschaft der Tröst Einsamkeit unterstützen sollten. Freilich, als Faust seinen drei Freunden, dem Professor (H. Voss), dem Kritikus (Aloys Schreiber) und dem Philologen (Otto Martens), eröffnete, mit welcher Waffe der Kampf ausgefochten werden müsse, wollten dieselben zuerst von der Sache wieder abstehen und ihn im Stiche lassen, denn Verse hatten sie bisher noch keine gemacht. Doch der bedrängte Faust wußte sich zu helfen. Er bewies den Zagenden, daß das Unvermögen, Verse zu machen, identisch sei mit dem Vermögen, zu sonettieren, und auf diese tröstliche Erklärung hin faßten die drei Genossen in der That wieder einigen Mut. Als er ihnen nun gar versprach, sie gewisse Kniffe und Geheimnisse zu lehren, welche die Erzeugung von Sonetten wesentlich erleichtern, gingen sie willig an die Arbeit. Da sie ja so gut als die Einsiedler das Nibelungenlied kannten, Goethe liebten, Shakespeare bewunderten, Kotzebue haßten und die Welt verachteten, mußte es ihnen wohl auch gelingen, ein Sonett zu dichten! Sie gründeten also eine Trostgesellschaft, setzten sich zusammen und rauchten. Während sie noch am Stopfen der Pfeifen waren, nahm Faust ein Octavblättchen, schrieb darauf am Rande 14 Wörter, unterstrich sie, ließ dann, so schnell er nur konnte, die Feder von der Rechten zur Linken, und zwar von oben nach unten, laufen, und ehe der Tabak recht in Brand war, las er ihnen schon das vollendete Sonett „An den Genius der poetischen Gerechtigkeit“ vor. Die Freunde staunten, aber als ihnen Faust, der bereits in Sonetten sprach, zeigte, wie es nur auf Zusammenstellung der Reimwörter ankomme, da priesen sie die hohe Erfindung und begehrten allsogleich einen Versuch in der Sonettkunst zu machen. Durch gemeinsame Anstrengung waren bald 14 Reime gefunden und nun suchte jeder mit hohen Phrasen und seltsamen Wörtern dieselben zu einem wahren Sonett auszugestalten. Der Versuch gelang. Bald erlangten die Freunde in der göttlichen Kunst große Geschicklichkeit und fabricierten nun Sonette in Hülle und Fülle. So konnte Faust mit Ruhe den Beginn des Kampfes erwarten, denn selbst die Poetennamen, welche sich seine Freunde gegeben: Orlando

furioso (H. Voss), Pseudo-Isidorus (A. Schreiber), Sirius (Martens), Dannwaller (Baggesen selbst), standen denen der Romantiker um nichts nach. 35 Sonette dichteten die Freunde während dieser ersten genialischen Periode, da die angeborene Genialität noch mit der angewohnten Philisterei rang und letztere sich sogar mitunter in polemischen Ausfällen gegen die Romantiker äußerte. Vor allem aber besangen sich die jungen Sonettisten selbst und erhoben sich nach Art ihrer romantischen Feinde gegenseitig bis zu den Sternen.

Viel großartiger gestaltete sich die Sonettfabrikation während der zweiten, romantischen Epoche. Damals wurde auch in Schwaben eine Sonettfahrt angelegt und diese konnte im Verein mit der Mutteranstalt in Heidelberg binnen acht Tagen mindestens 800 Sonette „fix, flink und fertig" machen. Natürlich konnte auch aus dieser Zeit erstaunlichster Productivität, wie aus der ersten Epoche, nur eine Auswahl des Gedichteten gedruckt werden (Nr. 36—70). Aus den wenigen Beispielen aber erhellt der bedeutende Schritt zur Vollkommnung des Sonettes, sowohl in Bezug auf die Materie, als auf die Form. Man sieht in diesen Sonetten, wie die Freunde allmählich begeisterte Verehrer des Sonettes werden und als Evangelisten manchen Philister bekehren, insbesondere in Schwaben, wo sich bald ein neuer Kreis sonettierender Dichter zusammenfindet. Der satirische Ausfall auf die Dichter der schwäbischen Schule ist selbstverständlich, wenn man sich erinnert, daß Uhland und Kerner Mitarbeiter der Zeitung für Einsiedler waren.

In der dritten „Klingklingelepoke", deren Hauptmerkmal das Mystische ist, erreichten die Freunde die höchste Vollendung. Der Herausgeber charakterisiert diese, wenn man die beiden angehängten Sonettenromane mitrechnet, durch 70 Sonette repräsentierte Periode trefflich und kurz: „Vollkommenes Durchbrechen der karfunkelierenden Gnade während der sonettierenden Manipulation. Indische, theils östliche, theils westliche Verklärung der Gesellschaft. Andacht, Liebe, Glaube — Seligkeit."

Dies ist in Kurzem der Gang der Handlung, welche die einzelnen Sonettgruppen zu einer Einheit verbindet. Sie bezeichnet ziemlich gut die wirkliche Entwickelung der romantischen Schule, von der Kraftgenialität durch die Romantik zur Mystik. Dieser Einleitung und Rahmenerzählung gebührt auch das meiste Lob, sie ist weitaus der witzigste und geistvollste Teil des Büchleins.

Weniger lassen sich diese guten Eigenschaften den einzelnen Sonetten nachrühmen; der Witz ist gar zu oft sehr gesucht, mitunter aber auch platt und trivial. Am meisten Interesse bieten heute noch die Sonette der ersten und zweiten Epoche, mit ihren Ausfällen gegen die Romantiker und ihre Freunde. Als bestes Beispiel für den Stil des ganzen Pamphlets folgt hier das Sonett: „Die sieben und zwanzig Romantiker“:

„Horcht auf! ich muß euch hohe Dinge sagen:
Mit Eis die Brust umpanzert singt Ringseis
Auf Friedrich Schlegelsch durch romant'schen Steiß;
Ihm applaudieren Chamisseau, van Hagen.

Rottmanner, Giesebrecht, Bernhardi jagen
Mit Kleist, dem dritten, um den Dichterpreis;
Armin und Görres speisen Indus-Reis,
Lasseaux trägt bunte Jacken ohne Kragen.

Fromm singen Isidorus, Ast und Tieck;
Fromm klingen Rostorf, Loë, Loew und Brauser:
Fromm springen Florens, Lacrimas, Sylvester,

Wie vor der Bundeslade König Pieck.
Auch Christian Schlosser, der romant'sche Sauser,
Und Pellegrin, und Tiecks geistvolle Schwester,

Erhebend mit Brentano ihr Gequieck —
Dann baut noch Adam Müller, der Kalmauser,
Für alle diese Sänger Vogelnester.“

Natürlich sind die Sonette der letzten, vollendetsten Periode die unsinnigsten und verrücktesten, und die beiden mystischen Sonettromane „Eiszapf und Frostblume, oder der in einen Phönix verwandelte Karfunkel“ (27 Sonette), und „Frosch und Kröte, oder der in einen Urkarfunkel verwandelte Phönix“ (12 Sonette) verspotten wirklich aufs Trefflichste die ins Gemein-Sinnliche oder ins Unsinnige ausgeartete Sonettenmystik der jüngern Romantik. In formaler Beziehung verdient das „Sapphische Sonett“ (p. 83) Erwähnung; an Stelle des fünffüßigen Jambus tritt im 4., 8., 11. und 14. Vers ein Adonius.

Baggesens Klingklingelalmanach ist die letzte große Manifestation gegen das deutsche Sonett. Die Angriffe gegen die Einbürgerung der Kunstform und gegen Wesen und Wert des Sonettes dauern zwar noch geraume Zeit fort[1], aber sie verlieren immer-

[1] cf. Morgenblatt. 1815. Nr. 19. Ferner Haug und Weiser, Epigrammatische Anthologie VI, p. 227.

mehr an Witz und Schärfe, verhallen immer wirkungsloser und unbeachteter. Die Zeit der litterarischen Fehden war vorbei, das deutsche Volk sammelte sich zu ernsten Kämpfen. Den Wert und die Bedeutung dieses Federkrieges mindert es aber nicht, daß er vor höheren Interessen verstummen mußte. Er hatte seine Berechtigung und seinen Erfolg, wir werden es sehen.

Der Tadel der Gegner mag übertrieben, der Spott der Sonettfeinde unberechtigt erscheinen, wenn man die Leistungen der jüngern romantischen Schule, gegen die er sich vornehmlich wendet, nicht kennt und die Ausfälle nur auf die älteren Romantiker, die Schlegel und Tieck beziehen wollte. Wer aber je die langen Sonettreihen gelesen hat, mit welchen diese in unheilbarem Südschweiß fiebernden Dichter und Dichterlinge während anderthalb Decennien den litterarischen Markt überschütteten, wird auch der schärfsten Satire die Berechtigung nicht absprechen. Es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, alle die elenden Sonette jener Jahre nachzuweisen und zu besprechen. Wir dürfen uns mit einem Repräsentanten dieser zahlreichen Schaar begnügen. Wir wählen den berüchtigtesten, den Grafen Otto Heinrich v. Loeben, oder, wie er sich nannte, Isidorus. Seine ersten Sonette reichen ins Jahr 1806 zurück, wurden jedoch erst 1816 gesammelt und gedruckt.[1] Sie sind durchweg ästhetischen und philosophischen Inhalts. Der Einfluß A. W. Schlegels zeigt sich deutlich in Form und Inhalt. Einige Gemäldesonette sind wohl unmittelbar auf Anregungen Schlegels zurückzuführen. Bekannt und berüchtigt wurde Isidorus aber durch die Sonette, welcher er 1810 in seinen Gedichten[2] zum Abdruck brachte. „Leider gab der Verfasser der Sonette ganzer zweiundsiebenzig," bemerkt ein Recensent in den Heidelberger Jahrbüchern[3], „eine Zahl, vor der man mit Recht erschrecken wird." Auch hier bilden die didaktisch-philosophische Sonette wieder die Mehrzahl, daneben treffen wir religiöse Gedichte in Sonettform (Nr. 33. 34. 35. 36. 37). Die Sonette 48—57 bringen einen ganzen Liebesroman und bilden so einen Cyclus. „Die Dar-

[1] cf. „Der Schwan". Poesien aus dichterischer Jugend. Mitgeteilt von Isidorus. Leipzig 1816. p. 13—28.

[2] cf. Gedichte von Otto Heinrich Graf v. Loeben. Berlin 1810. p. 259—332. Viertes Buch: Sonette.

[3] Heidelberger Jahrbücher. 1810. III, 5, p. 335 ff.

stellung ist oft recht brav, oft so wohlgerathen, daß man die Mittelmäßigkeit, oder gänzliche Unbedeutendheit des Dargestellten desto schmerzlicher empfindet.“ Dieses Urteil des oben citierten Recensenten ist wohl allzu milde, und eher möchte man ihm beistimmen, wenn er das beste Sonett Loeben ein „Beynahe-Gedicht“ nennt. An diesen Sonetten ist in der That oft bloß die Form oder gar die bloße Form der Form beachtenswert. Als Beispiel diene ein Sonett, indem er die vom „Pöbel“ verhöhnte Form zu charakterisieren versucht[1]:

„Dort, wo Musik und Sonne ist das Leben,
Bin ich ein süßes Spiel mit süßen Reimen;
Wie Lüftchen schmeicheln, Meereswellen schäumen,
Ist mir die Fülle goldnen Klangs gegeben.
Der Zauberschmuck kann nimmer mich umweben,
Vertief ich mich in deutschen stillen Räumen:
Hier in dem Wald lausch' ich der Geister Träumen,
Und das Gemüt läßt seine Saiten beben.
Dort bin ich Klang, der in die Luft zerfließet.
Krystall hier, der Natur Hieroglyphe,
Ein Spiegel inn'rer Welt und inn'ger Triebe.
Der Vier und Drei und Sieben ernste Tiefe,
Den Bund, der sich durch Gegensätze schließet,
Verkünd' ich so, in Sehnsucht und in Liebe.“

An Loeben schließt sich passend Eichendorff. Derselbe traf im Jahr 1808 als Student zu Heidelberg mit Loeben zusammen und wurde von ihm mit dem romantischen Namen Florens getauft. Noch in demselben Jahre erschienen dann in Asts Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst, wohin Loeben sie gesandt hatte, Eichendorffs erste Sonette. Es sind sechs mystisch-lyrische Sonette unter dem Gesamttitel „Jugendandacht“.[2] Auch die Sonette aus dem Jahr 1809[3] zeigen noch dieselbe Richtung. Viel Bilder und wenig Gedanken. Einen erfreulichen Fortschritt offenbaren dagegen die drei Sonette[4] aus dem folgenden Jahr. Sie klingen kraftvoll und männlich in der ernsten Zeit und sind wür-

[1] Andere Sonette, in denen Loeben die Form zu charakterisieren sucht, finden sich: Gedichte. p. 261 und Schwan. p. 28. Das obige nach Rassmann III, 143.

[2] cf. Joseph Freiherrn v. Eichendorffs „Sämtliche Werke“. Leipzig 1864. I, p. 555.

[3] a. a. O. I, p. 305. 361. 363. 489. [4] a. a. O. I, p. 377. 378. 379.

dige Vorboten der patriotischen Sonettdichtung. Besonders schön ist die „Mahnung 1810“.

„Wohl mancher, dem die wirbligen Geschichten
Der Zeit das ehrlich deutsche Herz zerschlagen,
Mag, wie Prinz Hamlet, zu sich selber sagen:
Weh! daß zur Welt ich kam, sie einzurichten!

Weich, aufgelegt zu Lust und fröhlichem Dichten,
Möcht' er so gern sich mit der Welt vertragen,
Doch, Rache fordernd, aus den leichten Tagen
Sieht er der Väter Geist sich stets aufrichten.

Ruhlos und tödlich ist die falsche Gabe:
Des Großen Wink im tiefsten Marke spüren
Gedanken rastlos — ohne Kraft zum Werke.

Entschließ' dich, wie du kannst nun, doch das merke:
Wer in der Not nichts mag, als Lauten rühren,
Deß Hand dereinst wächst mahnend aus dem Grabe.“

Weniger gelungen sind seine Liebessonette und seine Naturschilderungen in dieser Form. Eichendorffs Sonett verdient auch in formaler Beziehung großes Lob; die Gesetze, welche A. W. Schlegel aufgestellt, sind von ihm wie von den meisten Romantikern streng befolgt.

Zu den wenigen, welche sich der Strenge der Schlegelschen Gesetze nicht fügen wollten, gehört Chamisso. Selbst in seinen schönsten Sonetten treffen wir auf männliche Reime. Das Beste, was er im Sonett geleistet hat, ist polemischen Charakters. Vor allem hervorzuheben sind die scharfen Sonette „An die Apostolischen“, in welchen er mit Worten der heiligen Schrift Orthodoxe und Reactionäre züchtigt, und das herrliche Sonett „Mahnung“, welches die Forderungen der neuen Zeit in so energischer Weise ausspricht.

Wie die Sonettdichtung Eichendorffs und Chamissos hebt sich auch diejenige Fouqués, Arnims und Brentanos hoch über die elenden Reimereien eines Isidorus und seiner Genossen. Da ihre Sonette aber zumeist größeren prosaischen Dichtungen einverleibt und in Folge dessen künstlerisch unselbständig sind, gehen wir nicht näher auf dieselben ein. Es genüge die Bemerkung, daß Arnim und Brentano, die Herausgeber des Wunderhorns, ihrem Talent und ihrem Bestreben gemäß sich seltener und mit weniger Erfolg des Sonettes bedienten, als die älteren Romantiker. Sie wurden deshalb, obgleich sie neben Tieck und Novalis die

einzigen wahrhaft schöpferischen Geister der Romantik waren, von der Schule auch niemals als vollkommen zünftig anerkannt.[1] Ihr Bestreben, die in überkünstlichen Formen üppig wuchernde Schule auf die ursprüngliche Reinheit und Einfachheit des Naturlautes zurückzuweisen, mußte bei den eifrigen Sonettisten wenig Anklang finden. Und doch wäre gerade auf diesem Gebiet die Rückkehr zur Klarheit und Anschaulichkeit dringend geboten gewesen. Das deutsche Sonett, welches aus A. W. Schlegels Werkstatt so fest gefugt und klar gegliedert hervorgegangen war, hatte unter den Händen der vielen romantischen Sonettisten seine innere Form beinahe ganz eingebüßt und war bei manchen Dichtern nichts mehr als ein schön geschliffenes, aber leeres Gefäß. Der Untergang des Sonettes schien unvermeidlich. Da brachen die Befreiungskämpfe an und führten auch dem weniger begabten Dichter neuen und lebensfähigen Stoff zu. Das Sonett wurde in den Kreis der vaterländischen und politischen Poesie gezogen und errang sich so als Mitkämpfer für die große Sache auch die Gunst des Volkes, welche ihm der Unfug der Romantiker verscherzt hatte.

Die Sonettdichtung in den Befreiungskämpfen.

Der Ehrenplatz unter den patriotischen Sonettendichtern der Jahre 1813—15 gebührt unstreitig Friedrich Rückert. Als im Jahre 1813 das geknechtete Deutschland sich erhob, da erfaßte ihn glühende Begeisterung für die Freiheit des Vaterlandes. Den gewaltigen Ausdruck dieser edlen Empfindung bot er 1814 in seinen „geharnischten Sonetten“ der Nation dar. Sie erschienen in den „deutschen Gedichten“, welche er unter dem Pseudonym Freimund Raimar zu Heidelberg herausgab. In kraftvoller Sprache rief darin der Dichter die Söhne des Landes zum großen Krieg auf, mit herbem Spotte verfolgte er die Unschlüssigen und Feigen, und laut pries er die Mutigen und Aufopferungsfreudigen. Was Fichte in seinen Reden an die deutsche Nation 1808 eindringlich gelehrt und eingehend behandelt hatte, das wiederholte hier Rückert in schlagender Kürze dem deutschen Volke. Alle Töne, von bitterem Hohn bis zum festen Gottvertrauen, von der ein-

[1] cf. Eichendorff, Werke I, p. 37.

fachen Gleichnißrede bis zum schwungvollen Aufruf, weiß der Dichter anzuschlagen. In der Form bleibt Rückert durchaus den Vorschriften Schlegels getreu. Was seine Sonette aber, abgesehen von ihrem patriotischen Gehalt, vor den Erzeugnissen der Romantiker besonders auszeichnet, das ist die bestimmte klare Gliederung. Mit Recht schreibt Fouqué in seiner Recension darüber[1]: „Geharnischt nennt der Dichter seine Sonnette; ohne Zweifel nur in Beziehung auf deren kriegerisch anregenden Inhalt, mir erscheinen sie aber auch insofern dieser Benennung würdig, als sie selbst in ihrer Form die echt deutsche Stahltracht des Harnisches tragen, und was zu jeder vollständigen Rüstung notwendig mitgehört: Speer und Schwert. Sie treffen, sie verwunden mit jeglicher Zeile den Haufen, welcher nach ewigen Rechten getroffen und verwundet werden soll, und was uns früher als epigrammatische Spitze vorkam, erscheint uns hier — nicht nur am Schluß, sondern vielmehr fast Reim an Reim — als Tod und Leben bringende Waffe eines heiligen Gottesurteils. Da haben wir es denn, was wir eigentlich vom deutschen Sonnett ahnend begehrten, schlagende, witzige Kraft, großmächtige Gediegenheit zusammengedrängter Bilder und Gedanken, ja ein beinahe dramatisch entzündetes Leben. Das Nichterforschen der mehrsten dieser Eigenschaften machte freilich bisher den unberufenen Nachzüglern ihr Sonnetthandwerk ungemein leicht, aber es verleitete auch viele ehrwürdige Herren unsrer Dichterwelt, die gesammte Gattung als weichlich und undeutsch zu verwerfen, und ihr dadurch ein großes Unrecht anzuthun.“ Treffend hebt hier Fouqué das feste Gefüge des Rückertschen Sonettes hervor und schließt dann, indem er auf den Gegensatz hinweist, in dem Rückert hierin zu den Romantikern steht. Dies ist ein weiteres Verdienst Rückerts um die Form, daß er ihre innere Architektonik und Symmetrie wieder zur Geltung brachte.

Die hohe Vollendung, in der Rückert gleich mit seinen ersten Sonetten vor der Nation erscheint, erklärt sich uns, wenn wir erfahren, daß die Sonettform dem Dichter durch langen Gebrauch

[1] cf. „Über den Dichter Freimund Raimar und das deutsche Sonnett“ in der Zeitschrift: „Die Musen.“ Herausgegeben von Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Wilhelm Neumann. Jahrgang 1814. Drittes und letztes Stück. Berlin bei J. E. Hitzig. p. 454 f.

schon sehr vertraut war. Schon über 100 Sonette hatte Rückert geschrieben, als er 1813 die „geharnischten Sonette“ dichtete. Zu den frühesten gehören die Straf- und Rügesonette an die Deutschen, welche er später in die Aprilreiseblätter aufnahm; sie entstanden im April 1811. Im Jahr 1812 sodann dichtete Rückert den herrlichen Cyclus „Agnes' Todtenfeier“. Die 41 Sonette, welche er dem Andenken der geliebten Freundin widmete, zählt man zum innigsten und zartesten, was die deutsche Sonettdichtung aufzuweisen hat. Daß auch unserem Dichter die Spielereien der Romantik nicht ferne lagen, beweist der an dieselbe Geliebte gerichtete „Maiengruß“, welcher aus fünf Sonetten besteht, deren jedes mit einem Buchstaben des Namens Agnes beginnt. Heiterer ist der 70 Sonette umfassende Cyclus Amaryllis, der auch ins Jahr 1812 fällt. Halb launig, halb schmerzlich gestimmt erzählt und schildert hier Rückert die Wechselfälle und kleinen Begebenheiten seiner Liebe zu einer spröden Dorfschönen. Es ist ein wahrer Roman in Sonetten. Später entstanden als die geharnischten Sonette ist zum Teil die 95 Sonette zählende Sammlung „Aprilreiseblätter“. Sie bietet neben manchen rein lyrischen Gedichten Schilderungen von Landschaften und Charakteristiken von Städten, und verdient Erwähnung, weil ähnliche Dichtungen in der späteren Entwickelung der Form wiederkehren. Das letzte Sonett der „Aprilreiseblätter“ versucht in kurzen Worten die Mannigfaltigkeit der Rückertschen Sonettdichtung zu schildern. Es mag daher als Beispiel folgen:

„Sonett, mein Knabe, komm heran, wir wollen
Abrechnen, deine Dienstzeit ist verstrichen;
Treu spieltest du mit unveränderlichen
Bemühungen veränderliche Rollen:

Des Feindes Grollen und der Feindin Schmollen,
Den ritterlichen Kampf und minniglichen,
Die Liebe, die erblüt, und die erblichen
Und was du sonst noch hast vollführen sollen.

Gern geb' ich, willst du andern Herrn nun dienen,
Das Zeugniß dir: daß du bist wohl zu brauchen,
Und mit Verstand zu jedem Zweck zu lenken.

Wohl geh' es dir, als wie bei mir, bei ihnen!
Und daß sie nie dir einen Fuß verstauchen,
Und nie die zarten Glieder dir verrenken.“

Nicht weniger als 255 Sonette enthält der zweite Band der gesammelten Gedichte von 1836; daß bei dieser großen Zahl auch viel Unbedeutendes mit unterläuft, ist natürlich. In Sprache und Form am vollendetsten sind jedenfalls die Liebessonette; am originellsten hingegen und für die Geschichte des deutschen Sonettes am wichtigsten sind seine Sonette politischen und patriotischen Inhalts. Er ist der erste, der die kurze und deshalb so wirksame Form des Sonettes in den Dienst der heiligen Sache des Vaterlands stellte und auch auf diesem Gebiete zum Siege führte. Durch seine geharnischten Sonette hat Rückert die fremde Form, welche bisher nur Besitz der litterarischen Kreise war, dem gesamten deutschen Volk nahe gebracht und sie, soweit ihre fremde Abstammung und ihr exotischer Charakter dies erlaubte, wenn auch nicht volkstümlich, so doch beliebt gemacht.

An den Dichter der geharnischten Sonette reihen wir am besten den Sänger von „Leyer und Schwert“. Schon in seiner ersten Sammlung, den „Knospen“, hatte Theodor Körner Proben seiner Sonettenkunst gegeben. Aber diese Sonette vom Jahre 1810 gehen noch nicht über den von den Romantikern gezogenen Kreis hinaus. Es sind teils lyrische, symbolisierende Gedichte, teils schildernde Sonette nach Art der Schlegelschen Gemäldesonette.

Viel bedeutender und, da erst hier der Ausschluß männlicher Reime ihm zum Gesetz wird, auch in der Form viel reiner sind die acht Sonette in Leyer und Schwert. Mit Ausnahme des ersten, „Andreas Hofers Tod“, welches sich auch durch die männlichen Reime als älteren Ursprungs erweist, gehören alle den Jahren 1812 und 1813 an und haben Bezug auf die Befreiung des Vaterlandes, der Körner sein Leben opferte. Eigentümlich ist diesen Sonetten die Reimstellung *ccc ddd* in den Terzetten. Vor den Sonetten Rückerts zeichnen sich diejenigen Körners durch größere Einfachheit aus, was ihnen aber an Schwung und rhetorischer Pracht abgeht, das ersetzen sich reichlich durch die Tiefe und Wärme der Empfindung. Besonders hervorzuheben sind das im Angesicht des Todes gedichtete „Abschied vom Leben“ und das herrliche Sonett „Vor Rauchs Büste der Königin Luise“.

An diese edle Fürstin ist auch ein Sonett Heinrich v. Kleists gerichtet, das einzige, welches der unglückliche Dichter geschrieben hat. Das tiefempfundene Sonett gehört ins Jahr 1810 und ist,

wie zuerst M. Bernays nachgewiesen hat[1], aus einem 35 Verse zählenden, ungereimten Gedicht zusammengezogen.

Auch von den übrigen Sängern der Freiheitskriege sind Sonette gedichtet worden; dieselben beziehen sich aber selten auf die Sache des Vaterlandes. Arndt, dessen erste Versuche in unsrer Form bis aufs Jahr 1802 zurückgehen, hat wohl „Klinglieder" erotischen und philosophischen Inhaltes gedichtet, nie aber verwandte er das Sonett zum Ausdruck seiner patriotischen Gefühle und Gedanken. Die Eigenart des Dichters konnte eben in dieser Form nicht zur Geltung kommen. Eben dasselbe ist bei Schenkendorf der Fall, der zwei religiöse Sonette dichtete. Stägemann wandte sich erst später eifriger dem Sonett zu.

Unter den Sonettisten, welche der Spott des Klingklingelalmanachs verfolgte, waren auch die schwäbischen Dichter. Uhland und Kerner standen in nahen litterarischen Beziehungen zu dem Kreis der jüngern Romantiker. Die Zeitung für Einsiedler hatte sogar einige Gedichte von ihnen gebracht. Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß, wie es der Karfunkelalmanach andeutet, sie die Anregung zum Sonettdichten von Heidelberg aus erhielten.

Ludwig Uhlands älteste Sonette stammen aus dem Jahre 1809. Es sind Liebessonette im Stil der Romantik, das Gefühl ins Mystische verflüchtigend und die Darstellung durch geheime Verskünste geziert (cf. Erstorbene Liebe). Die meisten der Sonette dichtete Uhland im Jahre 1811. Außer Liebesgedichten finden wir darunter einen Versuch in charakterisierenden Sonett (An Kerner). Von den späteren Sonetten erwähnen wir das schöne Totenopfer auf Karl Gangloff und das treffliche satirisch-politische „An die Bundschmecker" vom Jahr 1816. Besonders berühmt aber wurde von seinen 21 Sonetten nur die „Bekehrung zum Sonett". Dieselbe bezieht sich auf ein Sonett, das Weisser, einer der Redactoren des Morgenblattes, veröffentlicht hatte. Derselbe Weisser hatte, wie wir gesehen haben, Jahre lang gegen die Sonettform geeifert, und ward deshalb, wie sein College Haug, von den schwäbischen Dichtern als „Plattister" verhöhnt. So z. B. von Justinus Kerner in den Reiseschatten (erste Schattenreihe, 7. Vorstellung) vom Jahre 1812.

[1] cf. Morgenblatt. 1864. Nr. 4.

Auf ihn oder Haug geht wohl auch der Spott über den Verfasser einer „Sonettenfalle“ und Assonanzenhechel (zweite Schattenreihe, 8. Vorstellung). Justinus Kerner hat nur wenige Sonette verfaßt. In der Mehrzahl sind es Gelegenheitsgedichte ernsterer Art. Wie Uhland hält er sich zumeist streng an die Regeln der älteren Romantiker. Von Gustav Schwab sind Sonette charakterisierenden und schildernden Inhalts bekannt.

Ein Bekehrter in gewissem Sinn ist auch Ernst Schulze, der 1810 Baggesens Klingklingelalmanach als meisterhafte Parodie des mystischen Unsinns und der romantischen Raserei freudig begrüßt hatte, sich aber vom Jahre 1813 an eifrig der Pflege des Sonettes widmete. Deshalb sei er auch hier erwähnt. Seine Sonette, etwa 50 an der Zahl, erschienen zuerst im dritten und vierten Bande der sämtlichen poetischen Schriften, welche Bouterweck in den Jahren 1819—1820 herausgab. Es sind zum großen Teil Blätter aus seinem poetischen Tagebuch. Natur und Liebe bilden ihren vornehmsten Inhalt. Für die Art seiner Sonettdichtung ist am bezeichnendsten ein Sonett, in welchem Petrarca ihm erscheint und ihn auffordert, Laura zu besingen. Der Dichter will dem Geist diesen Liebesdienst versagen, da es ihm unmöglich sei, die längst Verstorbene und nie Gekannte zu verherrlichen, aber Petrarca entgegnet ihm:

„Thor! . . . ., was starb, ist nicht verloren,
Ein Daseyn ist des zweiten Daseyns Same,
Ein Leben schließt des Lebens Ziel nicht ein.

Einst war sie mir, jetzt ist sie dir geboren;
Nichts ward an ihr verwandelt als der Name;
Du sollst mein Lied und meine Lieb' erneu'n.“

Besonders zu nennen sind die 12 Sonette unter dem Gesamttitel „Reise durch das Weserthal“ (1814). Zum Teil schildert der Dichter darin Örtlichkeiten, meist aber bietet die Naturbetrachtung nur Anknüpfungspunkte für seine Liebesgedanken. In der Form ist Schulze nicht so streng wie die Romantiker; die Mehrzahl seiner Sonette weist Reime beiderlei Geschlechts auf.

Gleichsam als Abschluß der langwierigen Kämpfe über das Sonett und als endgültigen Beweis dafür, daß die Form sich eine feste und bedeutende Stellung in der deutschen Litteratur errungen hatte, erschien im Jahre 1817 die große, dreibändige Sammlung:

„Sonette der Deutschen. Herausgegeben von Friedrich Rassmann". Dieselbe bildet eine Art Inventar über die deutsche Sonettdichtung bis zum Jahre 1816. Freilich beabsichtigt der Herausgeber weniger, die Entwickelung des deutschen Sonettes in Beispielen darzustellen, als vielmehr einen Überblick zu geben über alles, was die romantische Schule auf diesem Gebiete geleistet hat. Die Sonettendichter des beginnenden 19. Jahrhunderts nehmen daher in dem, wesentlich den Interessen der Romantiker dienenden, Buche weitaus den größten Raum ein. Der letzte Dritteil des ersten Bandes und der zweite und dritte Band, jeder ungefähr 14 Bogen zählend, sind ganz der Sonettdichtung der Romantik und ihrer Anhänger gewidmet. Da nun der Herausgeber bei der Zusammenstellung dieser letzten Bände bewußt oder unbewußt jede Kritik unterließ und nur nach möglichster Vollständigkeit strebte, so stellen sich heute Band II und III als wahre Mustersammlungen von geschmacklosen romantischen Sonetten dar. Sie machen es erklärlich, daß gerade dieses Buch, welches, beiläufig gesagt, mit wenig philologischer Genauigkeit zusammengestellt ist, von neuem Anlaß zu Angriffen auf das Sonett gab. Die Sonette dieser Vermehren, Bernhardi, v. Schütz, Giesebrecht, Horn, Brachmann, v. Chezi, Franz v. Kleist, Messerschmied, Loeben, Riemer, Rassmann waren in der That nicht geeignet, dem Leser Geschmack für das deutsche Sonett beizubringen.

Es ist daher ganz begreiflich, daß in einer 1818 gegen die Romantiker gerichteten Satire auch die alten Vorwürfe gegen das Sonett erneuert werden. Der Verfasser dieses Pamphlets: „Die Karfunkelweihe. Romantisches Trauerspiel von Till Ballistarius. 1818" wendet sich ausdrücklich gegen Rassmann, dem er vorwirft, daß er durch geistlose Sonetten-Glossenleierei die Sprache zu einem kraftlosen Zuckerbrei „herabsüßeln" wolle.[1] Am besten gelungen ist dem Verfasser die Verspottung des Sonettes in der Scene vor dem mystischen Faß.[2] Ein vollendeter Romantiker, Dorus, hat seinen Schüler Hänschen zur Weihe dahin geführt. Das Orakel im mystischen Faß aber will dem Neophyten die echte Karfunkelweihe erst erteilen, wenn er verspricht, brav Sonette und Glossen zu schreiben. Nachdem der Lehrer dies für seinen Schüler gelobt hat, wird mit der Karfunkelkelle aus dem mystischen Faß geschöpft

[1] a. a. O. p. 120. [2] a. a. O. p. 56.

und der gelehrige Adepte bricht nach dem ersten Trunke begeisterungsvoll in ein tief- und unsinniges mystisches Sonett aus.

Doch alle diese Ausfälle gegen die Romantik und ihre Lieblingsform waren Hiebe gegen den Wind, denn erstere hatte sich im Feuer der Befreiungskriege von ihren Schlacken gereinigt und das Sonett hatte im Sturme der Ereignisse sich größere Kraft und jugendliche Frische errungen. Überdies war dem deutschen Dichter die Form so vertraut und lieb geworden, daß an eine Ausrottung des Sonettes wegen seiner großen Künstlichkeit nicht mehr gedacht werden konnte. Erschien doch eben im Jahre 1818 die erste vollständige deutsche Übersetzung der italienischen Gedichte des Petrarca.[1] Läßt sich auch im Einzelnen an dem kühnen Versuche Karl Försters mancherlei aussetzen, besonders in der Übertragung der Sonette, so wird man doch dem Ganzen die Anerkennung nicht versagen können.

Das letzte, entscheidende Wort für die Erhaltung des deutschen Sonettes sprachen die Dichtungen Platens, der zugleich der wegweisende Führer aller späteren deutschen Sonettisten wurde. Schon seine ersten Sonette in den „Lyrischen Blättern" vom Jahre 1821 zeichnen sich durch so große Vollendung und Reinheit der Form aus, daß man ihn füglich unter die großen Sonettisten aller Zeiten reihen darf. Platen folgte in formaler Beziehung durchweg dem Vorgang A. W. Schlegels und pflegte das Sonett, im Gegensatz zu manchen Dichtern der späteren Romantik, in seinem strengsten und höchsten Stile. Auch in der Wahl seiner Stoffe zeigt er mehrfach Verwandtschaft mit dem älteren Sonettenmeister, dessen Stelle als „Muster im Sonette" er bei der Nachwelt einnehmen sollte. So erinnern seine bewundernswürdigen, 1825 erschienenen „Sonette aus Venedig" in ihrem Bestreben, die Herrlichkeit der sinnlichen Erscheinung in ihrem geistigen Inhalt zu erfassen und zu schildern an die bekannten Gemäldesonette des älteren Schlegels. Auch in denjenigen Sonetten, welche geistige Heroen seiner oder früherer Zeiten zu charakterisieren suchen, lehnt er sich an den Führer, der ihm sonst so verhaßten Romantik (cf. z. B. „Shake-

[1] „Francesco Petrarcas italienische Gedichte", übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen begleitet von K. Förster. 2 Teile. 8°. Leipzig und Altenburg. Brockhaus 1818—1820. Mit nebenstehendem Originaltext.

speare in seinen Sonetten", „An Schelling mit den Gaseln", „An Winkelmann"). Selbst in seiner „Grabschrift" scheint ihm das ähnlich stolze Sonett „August Wilhelm Schlegel" vorgeschwebt zu haben. Daneben aber zeigt sich in der Liebespoesie seiner Sonette ganz deutlich der Einfluß Goethes, dessen Sonette er mit dem herrlichen Gedicht „Das Sonett an Goethe" begrüßte. Es darf in der Geschichte unserer Form nicht fehlen und mag deshalb als Beispiel der Platenschen Sonettdichtung hier folgen:

„Dich selbst, Gewalt'ger, den ich noch vor Jahren
Mein tiefes Wesen witzig sah verneinen,
Dich selbst nun zähl' ich heute zu den Meinen,
Zu denen, welche meine Gunst erfahren.

Denn wer durchdrungen ist vom innig Wahren,
Dem muß die Form sich unbewußt vereinen,
Und was dem Stümper mag gefährlich scheinen,
Das muß den Meister göttlich offenbaren.

Wem Kraft und Fülle tief im Busen keimen,
Das Wort beherrscht er mit gerechtem Stolze,
Bewegt sich leicht, wenn auch in schweren Reimen.

Er schneidet sich des Liedes flücht'ge Bolze
Gewandt und sicher, ohne je zu leimen,
Und was er fertigt, ist aus ganzem Holze."

Dieses Gedicht, welches die bezeichnendsten Reime aus den Terzetten von Goethes „Sonnett" aufnimmt, ist die edelste und würdigste Widerlegung aller Angriffe gegen das Sonett. Das schöne Sonett, in welchem Platen die drei großen Sonettisten Petrarca, Camoes und Rückert besingt, verdient schon um der Bescheidenheit willen, mit der sich hier der Dichter nur als Ährenleser bezeichnet, lobende Erwähnung. Endlich sei auch noch einiger satirischer Sonette gedacht, wie „Wer möchte sich um einen Kranz bemühen" und das bittere, gegen die deutschen Zustände gerichtete:

„Dieß Land der Mühe, dieses Land des herben
Entsagens werd' ich ohne Seufzer missen,
Wo man, bedrängt von tausend Hindernissen,
Sich müde quält und dennoch muß verderben" u. s. w.

Das Sonett war dem nach Großheit in der Composition, nach vornehmer Ruhe und höchster Vollendung in der Form strebenden Dichtergeist Platens wohl die adäquateste, innerlich am meisten verwandte Form, und deshalb gerieth es ihm auch, wenn er es in

Gebieten verwendete, welche seinem Charakter weniger angemessen waren. Die Vertiefung und würdevolle Gestaltung des Inhalts, die erhabene, schwungvolle, und, im Gegensatz zu andern Dichtungen Platens, selten ins Rhetorische fallende Sprache, dazu endlich die schönste Reinheit und Glätte der Form, haben den Sonetten Platens die Bewunderung der Zeitgenossen erworben und dieselben für die Sonettendichter der Folgezeit mit Recht zu einem Gegenstand des ernstesten Studiums gemacht.

Wenn trotz Platens epochemachenden Sonetten die Form während der zwanziger und auch noch während der dreißiger Jahre etwas zurücktritt, so hat das seinen Grund zunächst in dem Vorherrschen jener volkstümlichen Richtung, welche Brentano, Arnim, Uhland und die jüngern Romantiker eingeschlagen hatten. Jene Bestrebungen der späteren Romantiker nach der Einfachheit des Volksliedes waren durch Heinrich Heine aufs Schönste verwirklicht worden und hatten durch seine Lieder („Buch der Lieder, 1827") auf die Entwickelung der deutschen Lyrik bedeutenden Einfluß gewonnen.

Dieser Zug nach dem Volksmäßigen, Ungezwungenen, Rhapsodischen aber war natürlich der Pflege des Sonettes nicht günstig. Daneben mögen auch die fortgesetzten, verfehlten Bemühungen der letzten Romantiker in Anschlag gebracht werden, welche durch ihre kühnen oder vielmehr tollen Versuche, der Form die Gunst des gebildeten Geschmackes entzogen. Als Exempel dieser Spielereien sei hier die 1825 erschienene Sonettensammlung von Vaerst genannt.[1] Schon im Vorwort findet sich manches, was einen vorurteilsfreien Leser abschrecken konnte. Man betrachte nur folgende Behauptungen[2]: „Es (das Sonett) gehört durchaus zur Poesie der Liebe, zu deren Dienst es einzig geboren ward; schon sein Gliederbau, sein reicher Reim verkünden diese Bestimmung. Denn wie der einzelne Ton den vorübergehenden Zustand, so bezeichnet jene Wiederkehr die beharrliche Eigentümlichkeit; der Reim ist hier mehr als ein leeres Echo, wie strebt er immer neuliebend zu umarmen in künstlicher Verschränkung, kommt wie die Liebe immer wieder auf das alte Grundthema zurück und scheint wie

[1] cf. Hundert Sonette | von | Eugen Baron von Vaerst | und | zwei Freunden. | Breslau | 1825 bei A. Gosohorsky.

[2] cf. a. a. O. p. VIII f.

sie nicht enden zu können. Nur in der tiefsten Charakteristik der Gefühle kann, wie Friedrich Schlegel sagt, die poetische Bedeutung dieser musikalischen Sylbenspiele und Anklänge der Phantasie gesucht und gefunden werden, nur die gesetzmäßige Gleichartigkeit der aufeinander folgenden Töne wird das Allgemeine und Beharrliche in dem Wechsel der Gefühle und Leidenschaften ausdrücken und der Reim kann so ein wichtiges Mittel für die charakteristische Tiefe der Gefühle in der Poesie werden."

Doch genug dieser nur allzu sinnigen Deutung. Wir müssen noch einen Blick auf die Sonette selbst werfen. Da prunkt zuvorderst ein Sonettenkranz von 15 Sonetten, bis jetzt, wie der Verfasser selbst rühmt, im Deutschen nicht versucht. Es ist ein Cyclus von Frühlings- und Liebesliedern in Sonettform. Der Kranz ist auf das künstlichste gewunden, ganz nach der Vorschrift der italienischen Poetik. Das „Sonetto magistrale" (Nr. 15) giebt die Anfangs- und Endverse zu den andern 14 Sonetten her, und zwar auf folgende Weise: das erste Sonett fängt mit dem ersten Verse des Meistersonetts an und endigt mit dem zweiten, das zweite fängt wieder mit dem zweiten Verse desselben an und endigt mit dem dritten . . . und so fort durch alle Sonette des Kranzes bis zum vierzehnten, welches mit dem letzten Verse des son. mag. anfängt und mit dem ersten Verse desselben endigt, worauf dann das Meistersonett folgt. Andere metrische Schwierigkeiten stellt sich Karl Witte, der zu dem Büchlein die oben citierte Einleitung und 25 Sonette beigesteuert hat. So liefert er ein Sonett mit „contrasto", worin „Er" die Quartette, „Sie" die Terzette spricht (p. 105), ferner eine Nachahmung des sonetto doppio der älteren Italiener (p. 106), mit dem Schema $a^a b a^a b \mid a^a b a^a b \mid c d^d c \mid c d^d c \mid$. Besonders künstlich aber ist sein Sonett mit eingeschobenem Schaltvers und Binnreim.[1] Zur Probe hier das erste Quartett:

„Da sie mich grüßte — welch' ein Wonnebeben,
Als ob mein Leben — ganz vergehen müßte.
Schon flieh'n Gelüste — die nach Bösem streben,
Vor ihr, und schweben — heim in Nacht und Wüste,
Da sie mich grüßte."

[1] Ein anderes Sonettkunststück Wittes findet sich in der von C. Schall, Holtei und Barth herausgegebenen Zeitschrift „Deutsche Blätter für Poesie, Litteratur, Kunst und Theater." 1823. p. 12. Es ist eine „Gardinenpredigt. Sonett in 14 Sylben".

Weniger Spielereien als Verirrungen innerer Art weisen die auch in Vaersts Buch befindlichen 25 musikalischen Sonette von S. v. W. auf. Diese Sonette haben den Beinamen musikalisch zunächst, weil sie besonders „akustisch" gebaut sind und sich durch anmutigen Buchstaben- und Vocalwechsel auszeichnen, sodann aber auch, weil sie zumeist über Musik handeln oder gar Musik deuten. Der Dichter versucht z. B. die Eigenart des Violoncellos im Sonett zu schildern (p. 70) oder den Gehalt und Eindruck berühmter musikalischer Werke (Miserere von Allegri, Händels Hallelujah, Beethovens Eroica, Cmoll- und Adur-Symphonie) in Worten wieder zu geben. Ein gefährliches und beschwerliches Unternehmen. Daß es dem Dichter nicht gelingen konnte, wird jeder begreifen, der die folgende Strophe liest (p. 74):

„Ein klares A, von der Oboë gehalten,
Weckt der Orchesterstimmen Reinheitsstreben,
Der Saitenspiele schwanke Quinten schweben,
Und Blasgetön in schimmernden Gestalten."

Dies ist der Anfang eines „Programmsonettes" zu Mozarts herrlichem Don Juan!

Es ist überflüssig zu bemerken, daß es auch anderwärts an unsinnigen Experimenten und schlechten Sonetten nicht fehlte.[1] Wer sich aber dessen mit eigenen Augen versichern will, der nehme nur die „Sonette von bayerischen Dichtern, gesammelt von Fr. Aug. und Johannes Greger"[2] zur Hand. Die Sonette dieser 164 Sonettisten müssten auch den ungläubigsten Thomas überführen, daß der Fluch vaterländischer Kritik nicht umsonst auf der Sonettform lastete.

Neuen Aufschwung nahm die Pflege des deutschen Sonettes, als gegen Ende der dreißiger Jahre sich das deutsche Volk gegen die schwer drückende Reaction empörte und die Dichter, dem Zuge der Zeit folgend, ihr Lied wieder der Sache des Vaterlandes und der Freiheit weihten. Wie während der großen Kriege das Sonett für die Freiheit und Selbständigkeit des deutschen Volkes nach außen gekämpft hatte, so ertönte es nun für die Wahrung der höchsten menschlichen Güter gegen die im Innern sie bedrohenden Feinde. Auch hier erwies es sich als eine tüchtige Waffe.

[1] Vor allem muß hier der vielen Charaden- und Rätselsonette, sowie der bouts-rimés-Sonette gedacht werden (cf. z. B. „Deutsche Blätter". 1823. p. 16. 88).

[2] Regensburg 1831—34. 3 Bändchen. 12°.

Die Reihe der damaligen politischen Sonettendichter eröffnen wir, wie billig, mit Georg Herwegh, dessen „Gedichte eines Lebendigen“ manches scharf treffende Sonett enthalten. Ihm schließen sich als begeisterte Kämpfer für die Freiheit Dingelstedt, Ruperti, Genth, Gottfried Keller u. a. an. Auf der Seite des Adels und der Conservativen finden wir treffliche Sonettdichter, wie Eichendorff und den Grafen Alexander v. Württemberg. Eine besondere Hochflut von Sonetten ergoß sich aber über Deutschland, als es galt, Schleswig-Holstein von dänischer Willkür zu befreien. An der Spitze dieser Dichter steht Geibel, der 1846 zwölf Sonette für Schleswig-Holstein veröffentlichte. In gleichem Sinn dichteten im Verlauf der Sache Julius Rodenberg, Ludwig Pfau, Julius Schanz, Hermann Neumann, K. v. Thaler, ohne es jedoch Geibel an Formvollendung und vornehmer Haltung gleichzuthun. Neben dem politischen Sonett erfreute sich namentlich das charakterisierende und schildernde Sonett liebevoller Pflege. G. O. Marbach gab Charakteristiken deutscher Dichter und berühmter Helden, F. W. Rogge verherrlichte Napoleon in Sonettform. Das Höchste in dieser Art hat Paul Heyse geleistet in seinen Dichterprofilen. Der Dichter, dem wir diese feinen Charakterzeichnungen verdanken, der in seinen Skizzen aus Neapel Muster humoristisch-satirischer Sonette gegeben, der in seinen Städtebildern sich Platen würdig zur Seite stellt und in seinen Sonetten aus Rom tiefem Seelenschmerz ergreifendsten Ausdruck verleiht, muß wohl der erste Meister im deutschen Sonett unserer Zeit genannt werden.

Platens Sonette aus Venedig fanden Nachahmer an A. Elissen, der Athen in Sonetten schilderte und an dem unglücklichen Schweizer Heinrich Leuthold, dessen herrliche Sonette auf Genua ihres Vorbildes würdig sind. Genannt sollen hier auch die Sonette Dingelstedts auf die Stadt München sein. Episch verwendet wurde das Sonett von Luise v. Plönnies in den Sonettenkränzen „Abälard und Heloise“ und „Oskar und Gianetta“, sowie von Tschabuschnigg in der „Klosteridylle“. Im lyrischen und lyrisch-didaktischen Sonette zeichneten sich aus W. v. Humboldt, Strachwitz, Immermann, Prutz, Geibel, Sallet, Rodenberg, Lingg, Mörike, Hammerling, Gottfried Keller, Redwitz, O. Braun und so manche andere. Das Sonett gehört heute zum festen Bestande der deutschen Lyrik.

Damit sei die geschichtliche Betrachtung und Darstellung der Entwickelung des deutschen Sonettes beschlossen. Nach bescheidenen, kümmerlichen Ansätzen im 16. Jahrhundert wird die schöne Form zu Beginn des 17. Jahrhunderts durch die Bemühungen einsichtiger, aber der Aufgabe nicht ganz gewachsener Männer wenigstens äußerlich für die deutsche Litteratur gewonnen. Die verschiedenartigsten Versuche zu einer wirklichen Einbürgerung der fremden Form, zu einer wahren Verdeutschung des Sonettes, werden im Verlaufe des 17. Jahrhunderts gemacht. Alle scheitern und die leere, tote Form, welche schon früh den unbedeutenden Poeten als Spielball dienen mußte, sinkt immer mehr in Verachtung. In den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts gerät sie ganz in Vergessenheit. Die Reaction gegen die Bestrebungen nach Formfreiheit, ja Formlosigkeit in der Sturm- und Drangperiode und gegen die Verbannung des Reimes durch Klopstock, bringt das Sonett wieder in Aufnahme. Bürgers Sonette erwerben der Form neue Freunde und rufen zahlreiche Nachahmungen hervor. Alle übertrifft A. W. Schlegel. Er findet für die fremde Form den adäquatesten deutschen Inhalt und macht dadurch gegen den Schluß des 18. Jahrhunderts das Sonett zum ersten Male der deutschen Litteratur wirklich eigen. Er ist es auch, der zuerst in deutscher Sprache das Sonett in seiner ursprünglichen Gestalt rein nachbildet. A. W. Schlegel führt das deutsche Sonett zur höchsten künstlerischen Vollendung. Weder die Angriffe der Feinde, noch die bedenklichen Experimente der Feinde vermögen nun den Bestand des deutschen Sonettes zu bedrohen. Die großartigen Bemühungen Schlegels, die liebevolle und bedeutsame Teilnahme Goethes und die Bewährung der Form im Kampfe für die heilige Sache des Vaterlandes, haben das Sonett der deutschen Litteratur für immer gesichert.

Excurs und Beilagen.

Excurs.

Opitzens Sonette und ihre Quellen.

(O bezeichnet des Dichters eigene Angabe.)

An dies Buch: cf. Ronsard: Va livre, va desboucle.

An die Augen einer Jungfrau: „Fast aus dem Holländischen“ (O). Zu Grunde liegt jedenfalls das berühmte Sonett des Honoré Laugier: Ce ne sont pas des yeux, ce sont plustost des Dieux.

Auf einen Kuß: „Auch zum Teil aus dem Holländischen“ (O).

Sirenus im I. Buch der Verliebten Diana: Gil Polo: Fortsetzung von Montemajors Diana enamorada (Madrider Ausgabe. 1802. I, p. 10).

Aurelius ebendaselbst: Gil Polo: Diana enamorada (a. a. O. I, p. 12).

Der Schäffer Herbanius daselbst: Gil Polo: Diana enamorada (a. a. O. I, p. 15).

An seine Threnen: Hugo Grotius (O): Epigrammatum liber II, p. 298. (Lugduni 1645).

Auch aus ihm: Hugo Grotius (O): Epigrammatum liber II, p. 298. (Lugduni 1645).

Nr. 19 und 20: „Zum Theil aus dem niederländischen“ (O).

Francisci Petrarchae: Petrarca (O): Sonetto 88 in vita di madonna Laura. (Edizione Leopardi).

So oft ich euren Glantz, ihr hellen Augen schau: Vittoria Gambara (O): Dal veder voi occhi sereni e chiari.

Wenn die zwey Augen nicht sich eilends sehen ließen: Vitt. Gambara (O): Se stan più ad apparir quei duo bei lumi.

Du hochgeborne Frau, die du so reich gezieret: Vitt. Gambara (O): Donna gentil, che così largamente.

Ihr schönen Wasserbäch, ihr Ufer an den Flüssen: Vitt. Gambara (O): Onorate acque, e voi, liti beati.

Ihr Wohnhaus und Losier der Liebe last empfinden: Vitt. Gambara (O): Vero albergo d'amore, occhi lucenti.

In üppiger Begier und unbedachtem Sinn: Vitt. Gambara (O): Mentre da vaghi e giovenil pensieri.

Du West der auff den Lentz die Lust der Felder heget: Vitt. Gambara (O): ? Das Original zu diesem Gedicht findet sich weder in der von Rizzardi besorgten Ausgabe von 1759, noch in der Sammlung von Girolamo Ruscelli vom Jahre 1554 (Rime di diversi eccellenti autori Bresciani).

Du Biene, welche du zunechst den kühlen Flüssen: „Fast aus dem Griechischen“ (O).

Als Momus gantz nicht kundt an Venus etwas sehn: „Ita fere Epistola Philostratis“ (O): cf. Philostratis epistola κά (21). (Editio Boissonade. Leipzig 1842. p. 8).

Ihr kalten Wasserbäch, ihr Höhlen und ihr Steine: „Aus dem Frantzösischen“ (O): Ronsards Sonnets pour Hélène II, 76. (Edition Blanchemin I, p. 364).

Au weh, ich bin in tausend tausend Schmertzen: Ronsard: Amours I, 34 (a. a. O. I, p. 21).

Ich muß bekennen nur, wohl tausend wünschen mir: Ronsard: Amours I, 51 (a. a. O. I, p. 30).

Ihr Himmel, Lufft und Wind, ihr Hügel voll von Schatten: Ronsard: Amours I, 66 (a. a. O. I, p. 39).

Ich will dieß halbe mich, was wir den Körper nennen: Ronsard: Amours I, 168 (a. a. O. I, p. 96).

In mitten Weh und Angst, in solchen schweren Zügen: Ronsard: Sonnets pour Hélène II, 26 (a. a. O. I, 331).

Ich gleiche nicht mit dir deß weißen Mondes Licht: Ronsard: Sonnets pour Hélène II, 15 (a. a. O. I, p. 325).

Du güldne Freiheit Du, mein Wünschen und Begehren: Ronsard: Sonnets pour Hélène II, 67 (a. a. O. I, p. 354).

Ein jeder spricht zu mir, dein Lieb ist nicht dergleichen: Ronsard: Amours diverses 16 (a. a. O. I, p. 381).

Ich machte diese Vers in meiner Pierinnen: Ronsard: Amours diverses 22 (a. a. O. I, p. 386).

Zu dem Sonett: An die Bienen, cf. Dan. Heinsius: Manes Scaligeri (Poematum editio tertia, pag. 289).

Zu dem Sonett: Bedeutung der Farben, cf. Emblemata Andreae Alciati (Frankfurt 1567): Emblema 61.

Beilagen.

Martin Opitz.

Man vergleiche die folgenden Terzette aus dem Gambaraschen Sonett „über den Ort, da sie jhren Adonis zum ersten umbfangen“ nach der ersten und der späteren Fassung.

1624. Nun aber meine Reim' und ungelehrte Sinnen
Den Hügel ewrer Ehr' nicht überstehen künnen;
Erliegen sie, weil jhr so hoch gestiegen seit,
Ich achte mich nicht werth, mit ewren Lob zu schertzen,
Doch hab' ich hier viel Frewd' empfangen in dem Hertzen;
Mit dieser bin ich euch zu ehren gantz bereit.

1644. Nur aber mein Verstand deß Ruhmes hohe Zinnen
Vnd ewer rechtes Lob nicht wird ersteigen können,
So weichet und erliegt der viel zu enge Sinn.

Die Hand ist viel zu schwach, die Zunge steht gebunden;
Doch hab' ich große Frewd' und Lust bey euch empfunden,
Vor die wil ich hernach euch rühmen, weil ich bin.

Philipp v. Zesen.

I. Ein jambisch-echonisches Sonett.

Ach könt ich doch den busch erreichen!	Echo: eichen.
Da wo mein Liebster innen sitzt!	Echo: itzt.
Mein hertz vor lieb' ist aufgeritzt	Echo: ritzt.
Und will vor angst fast gar verbleichen.	Echo: leichen.
Ich ruff' euch an, Ihr schönsten Eichen,	
Die Ihr die Wälder zieret itzt,	
Doch hör' ich nichts als wie da blitzt	Echo: itzt.
Der Wider-ruff auff mich mit keuchen.	
Ich komme zu den klüften auch	Echo: lüften auch.
Und schrey nach meinem alten brauch.	
Da ist auch gänzlich nichts zu hoffen,	Echo: hoffen.
Als nur der bloße widerschall,	Echo: hall.
Der sich ereiget überall,	
Mein Mund steht mir ohn' ablaß offen.	Echo: laß hoffen.

Copie nach der „andern (1641) Ausgabe" des Helicon I, p. 76. In der Ausgabe von 1649 lautet der Titel: „Ein Klinggedichte von kurtzen steigenden, widerhallenden reimen"; es fehlt darin der zehnte Vers, sonst finden sich außer einigen orthographischen Abweichungen und der Bezeichnung W. statt E. oder Ech. keine Varianten.

II. Ein zweifaches verketteltes Klinggedichte, in unterredung gestellet zwischen Mahrhold und Rosemund.

M.: Betrüben wilstu mich, mich wilstu ja betrüben?
R.: Betrüben, ohne lieben?
M.: O nein. Dan deine lieb' ist noch mein trost allein.
R.: Allein. Ach ja, du solst mein lieber Liebster seyn:
ja mein, ohn' allen schein.
M.: Den dieben trau' ich kaum, den kleinen hertzensdieben.
R.: Den dieben dank' ich dies, daß standhaft ich geblieben.
M.: Die lieben mir einschrieben?
R.: Die dein Gedächtnüs mir ins hertze schrieben ein.
M.: Ach kein', als deine lieb' ertödtet meine pein.
R.: Die pein ist gleichfalls mein.
M.: Verstüben doch die berg', und pein sol nicht verstüben?
R.: Der schweiß, die last, die müh' bringt ruh' und lust und preis.
M.: So bringet auch der Krieg den sieg, darnach man ringet.
R.: Wan schweiß den preis erringt, ist dann die Liebe weis?
M.: Ja weis, wie schnee, der erst befelt den Erdenkreis.
R.: Gelinget aber stähts der preis, den man erzwinget?
M.: Es sei genug, wann er uns beiden pflichtet bei.
R.: Herbei den, o mein Schatz, der mich macht schmertzensfrei.
M.: Es springet mir das hertz — weil mir mein sieg gelinget.

(Nach: „Dichterisches Rosen- und Liljenthal." 1670. p. 75—84.)

Siegmund v. Birken.

Sonett in Form eines geöffneten Buches.

Ich, Pallas, war bisher
Fontano! hast du nun
bin ich von Margaris,
soll ich von meinem Schatz
Ach nein, ich weiß, daß noch
in Liebe gegen mir:
ein neuer Flammentrieb,
Bey Tag behalt' ich dich:
Wohlan, so liebe fort,
Wir beide wollen uns
Wann du mit beiden so
Und wisse, so du mich
ich will dein Sinnen-Lob
Du sollst von manchem Buch

bey dir in hoher Acht
die alte Treu' gebrochen?
der schönen, abgestochen?
Fontano seyn verlacht?
dein Herz in Liebe wacht,
obschon in dir will pochen
der deine Pein gerochen.
Sie hat dich bey der Nacht.
und theile deine Flammen.
vertragen wohl zusammen:
den Leibeswechsel übst.
nächst ihr beharrlich liebst,
bis an die Sterne schicken.
Die Erde überblicken.

(Guelfis 1669. p. 36.)

Georg Neumark.

Pindarisches Klinggedicht.

Satz.

Ihr Phönix uns'rer Zeit,
Euch treibt der tapfre Sinn,
Zu seinem Ursprung hin,
Des Himmels Herrlichkeit;

könnt nimmer stille sitzen,
Der Göttlich hohe Geist
Sieht, wo die Sonne gleißt,
Ihr wollt uns immer nützen.

Gegensatz.

Ihr suchet für und für
Der Seelen Ehrenkrohn',
Erhitzet von Begier,
Des Herrn Passion,

Den Glauben zu beschützen,
Und was sonst himmlisch heißt.
Ihr rühmt, ihr singt und preist,
Worauf man sich kann stützen.

Beysatz.

Weg Weltlust, die nur Last!
Weg was uns setzt in Noth.
Durch meines JESU Tod
Genieß' ich Seelen-Rast,
Hier klingt ein neues Lied,
Der Andacht Feuer glüht,

Weicht fern, ihr eitle Freuden!
Man soll euch billich meiden!
Wie dieß Buch kund gethan.
Es wallt zum Sternenplan,
Herr Rist ehrt Christi Leiden,
Ihm ist der Lohn bescheiden.

(Neumark, Poetische Tafeln. 1667. p. 143.)

Georg Martin.

Was die Liebe sey.

Du wunderbahres werk, du liebliches betrüben,
Du angenehme gift, du unmuthsartzenei,
Des Hertzens lust und pein; du tolle Fantasey:
Du traum der wachenden, der närrischen verüben:

Der Künste hindernuß. Was bist, wie heißt du? Lieben,
Du Feindin der Vernunft, der Sinnen Zauberey,
Der Jungen untergang, ein allgemein Geschrey,
Das allzeit ist vnd bleibt, wie es bisher geblieben.

Der alten Narrethey; Fuchsschwäntzerin der Laster,
Des Lebens Höll, vnd nur ein keusch geschminktes Pflaster:
Des Todes förderung, der zagheit ihre Sclavin.

Die nur verhindern hilft die wahren tapfferkeiten,
Daß mancher junger Held, der sonst in Kunst und streiten
Erwürb unsterblich Lob, ohn' solches stirbt dahin.

(Georgii Martini, Deutsche Epigrammata und Sonette. 1654. p. 84. Nr. 48.)

Johann Georg Schoch.

I. Doppel-Sonett: Auff Silenus Namens-Tag.

Dieß ist der schönste Tag fast unter deinen Tagen,
Den dir die Sonne bringt auf ihrem hohen Wagen
Durch aufgeklärte Luft; sie wacht mit ihrer Zier,
Mit ihrem frohen Glanz, den sie gebrauchet hier
Zu melden deinen Tag, daß mit dergleichen wir,
Wie schwach wir immer sind, begegnen Bruder dir;
Und wollt ich gleich die Kunst darumb zu rahte fragen,
So ist die Zeit und Kunst und beides zu beklagen.

Vmb dero Sparsamkeit; doch lasse dirs behagen,
Ob jetzt gleich meine Faust nicht kann zusammentragen
Dein ausgestreutes Lob, wie billich, welches schier
An Höhe übersteigt den Steinbock, Krebs und Stier,
Und was noch höher ist. Weil denn nun mangelt mir
Ein Kiehl, der solches kann belieblich bringen für,
So muß ich's lassen seyn, und nur betaurend sagen,
Daß ich zu diesem Thun zu schwach und unbeschlagen.

Ein Wunsch, der kömmt von mir, das andre, so gebricht,
Das nim an meiner statt von deiner Barbarissen,
Die wird mit besrer Art dich anzubinden wissen,
Weil sie dir so ein Band, mein Bruder, zugericht,

Das dich noch mehr, als vor, an ihre Gunst verpflicht,
So durch und durch gewürkt mit hundert tausend Küssen;
Ohn' dieß, worauf sich sonst die Margaris beflissen,
Die dir auch anderseits so ungewogen nicht.

Für dich gehört nur dieß, für uns, für deine Brüder,
Seynd Gläser und Toback und Pfeiffen mehr als satt,
Die Geigen liegen da; begehrst du meine Lieder,
Die noch die Rosielis von gestern bey sich hat,
Da will ich, Bruder, dir, die schwarzen Augen singen
Vnd dir das erste Glas auf Amaryllis bringen.

(J. G. Schoch, Lust- und Blumengarten. 1660. II. Teil. Nr. 61.)

II. An einen klaren Brunnen.

Gleichfalls über des Horath XIII. Ode des dritten Buches seiner „Poetischen Gedichte".

Du gar-zu klarer Quell, noch heller als Cristal,
Fur dem das Spiegel-Glaß nicht blank genung zu achten;
Wein sollte von dir geh'n; Ich wil dir morgen schlachten
Den jüngsten Ziegen-Bock aus meinem Geißenstall,
So kaum an Hörnern kan die Kränze tragen all',
Der geul und stößig ist; doch wenn man's wil betrachten,
So hülfft ihn nichts der Muth, den ihm die Jahre brachten,
Dieweil er färben soll den frischen Uberfall.
Der Himmel liebe dich, dich brenne keine Gluth,
Weil du die Rinder tränkst, wenn sie nach Hause gehen
Und ihn' der laue Tag das Joch vom Halse thut.
Durch mich solst du so hoch für andern Quellen stehen,
So hoch der laute Quel sich durch die Röhren zwingt,
Und lieblich umb und umb aus holen Steinen springt.

(J. G. Schoch, Lust- und Blumengarten. II. Teil. 1660. Nr. 82.)

Quirin Kuhlmann.

I. Der XLI. Libeskuß.

Auf Nacht, Dunst, Schlacht, Frost, Wind, See, Hitz', Süd, Ost, West, Nord,
Sonn', Feu'r und Plagen,
Folgt Tag, Glantz, Blutt, Schnee, Still', Land, Blitz, Wärmd, Hitz', Lust,
Kält', Licht, Brand und Noth:
Auf Leid, Pein, Schmach, Angst, Krieg, Ach, Kreutz, Streit, Hohn, Schmertz,
Qual, Tükk', Schimpff als Spott,
Wil Freud', Zir, Ehr', Trost, Sieg, Rath, Nutz', Frid', Lohn, Scherz, Ruh',
Glükk, Glimpff stets tagen.
Der Mond, Glunst, Rauch, Gems', Fisch, Gold, Perl, Baum, Flamm', Storch,
Frosch, Lamm, Ochs' und Magen
Liebt Schein, Stroh, Dampf, Berg, Flutt, Glutt, Schaum, Frucht, Asch', Dach,
Teich, Feld, Wiß' und Brod.
Der Schütz', Mensch, Fleiß, Müh', Kunst, Spil, Schiff, Mund, Printz, Rach',
Sorg', Geitz, Treu' und Gott,
Suchts Ziel, Schlaff, Preiß, Lob, Gunst, Zank, Port, Kuß, Thron, Mord, Sarg,
Geld, Hold, Danksagen.

Was Gutt, stark, schwer, recht, lang, groß, weiß, eins, ja, Lufft, Feu'r, hoch, weit genennt,
Pflegt Böß, schwach, leicht, krumm, breit, klein, schwarz, drei, Nein, Erd', Flutt, tief, nah zu meiden,
Auch Mutt, lib, klug, Witz, Geist, Seel', Freund, Lust, Zir, Ruhm, Frid', Schertz, Lob muß scheiden,
Wo Furcht, Haß, Trug, Wein, Fleisch, Leib, Feind, Weh, Schmach, Angst, Streit, Schmerz, Hohn schon rennt.
Alles wechselt: alles liebet, alles scheinet was zu hassen:
Wer nur diesem nach wird denken, muß di Menschen-Weißheit fassen.

II. Der I. Libeskuß.

Ursprung dieser Arbeit.

Es sinne, wer da wil durch schöner Worte Dunst,
Durch Eitelkeit der Welt und ird'scher Libes-regen
Sich dem Karfunkel-bau der Sonnen einzupregen.
Verwehnte Sterblichen! diß Tichten ist umsunst!
Mein Hertze flammet an die heilig lichte Brunst!
Schaut, wi der Himmels-schütz uns mag den Geist bewegen!
Der Laster-goliath muß sich zum Schenkeln legen,
Die Wollust-phryne stirbt, wann dort strahlt JESV Gunst.
Es opfert Dir mein Geist auf dem Altar des Hertzens,
O Heilig-höchster Gott, ein reines Andachtspfand:
Nim gnädig, Vater, auf die Blumen erstes Mertzens!
Laß diß gefällig sein, was du hast beigewand,
Heils ein Gnaden-meer auf meine Sinnen flüssen:
So wird di Weißheit mich erwünscht vom Himmel küssen.

Christian Gryphius.

Ungereimtes Sonett.

Obgleich Corydalis auf ihre Marmorkugeln,
Die, wie ein jeder sagt, der Himmel selbst gewölbt,
Und auf ihr Angesicht, das Sternen gleichet, trotzt,
Obschon, wie sie vermeynt, des Paris gold'ner Apfel
Vor sie allein gemacht; obgleich viel altes Silber
In ihrem Kasten ruht, doch ist's ein eitler Wurff,
Den sie nach mir gethan, Ich bin gleich wie ein Fels,
Und lieb' ein kluges Buch, mehr als der Venus Gürtel.
Die Liebe reimet sich so wenig mit Minerven,
Als eine Sterbekunst zu Karten und zu Würffeln,
Das Brautbett in die Gruft, Schalmeyen zu der Orgel,
Ein Mädchen und ein Greiß, als Pferde zu den Eseln,
Als Messing zum Smaragd, als Rosen zu den Disteln,
Als diese Verse selbst, ja fast noch weniger.

(Christiani Grypiii, Poetische Wälder. 1718. Nr. 64 des IV. Buches.)

J. U. König.

Über das Kupferbild vor den Canitzischen Gedichten.

Seht an! wie sinnreich Canitz war,
Dort will er Doris' Denkmahl stifften,
Macht da das Laster offenbahr,
Preißt hier den Schöpffer, dort die Trifften.

Der Gratien vereinte Schaar
Bringt ihm Blatt, Kiel und Dinte dar,
Sie selbst find't man in seinen Schrifften.

Kein Wunder, daß mit solcher Macht,
Sein Vers in jedes Hertz gedrungen;
Er hat nichts zu Papier gebracht,
Als was ihm die erst vorgesungen.
Die sind auch Schuld, daß nun daran
Kein Kenner sich satt lesen kann.

Johannes Westermann.

I.

Es herrscht in Afrika des Volks Unwissenheit.
Die Abyßinier sind dumm. Es ist ihr Leben
Mit der Unwissenheit, als einer Nacht, umgeben.
Die Sonne macht sie faul zum Witz und Waffen-Streit.
Die Hottentotten sind die Misgeburt der Zeit,
Die zwar nach Menschen-Fleisch und Räubereien streben,
Nicht aber durch die Kunst und Tugend sich erheben.
Marokko küßt das Bild der schwarzen Eitelkeit.
Es läßt Monotapa zum Schaden seiner Christen
In seinen Grenzen auch den Aberglauben nisten.
Nigritien trit mit dem Menschenhandel auf.
Egypten unterwirft in Blindheit sich den Türken,
Und läßt den Alkoran demnach auch in sich wirken.
Das ist in Afrika der Staat und Lebenslauf.

(Westermann, Allerneueste Sonnetten. I. Stück. 1765. p. 20.)

II. Sonnetgen.

Jauchzt, Ihr Deutschen! freuet Euch;
Küsset den erwünschten Frieden;
Den der HERR Euch hat beschieden.
Gott macht die Bellona bleich.
Was ist diesem Glükke gleich?
Seht! das Wetter ist vermieden,
Welches Meer und Land ließ sieden.
Deutschland ist am Frieden reich.

Nun darf Mars Euch nicht mehr plagen.
Gott hat ihm den Spieß zerschlagen.
Gott steuert allem Hohn und Spott.
Rühmt, Ihr Deutschen, Gottes Werke.
Eure Burg und Eure Stärke
Bleibet der Herr Zebaoth.

(Westermann, Allerneueste Sonnetten. 5. Stück. p. 227.)

Vorlesung von A. W. Schlegel über das Sonett, gehalten zu Berlin im Winter 1803/4.

Nach dem auf der königlichen Bibliothek zu Dresden befindlichen Manuscript.

Von Petrarcas wichtigsten und für seine Poesie bestimmenden Lebensumständen, von dem Verhältnisse zu seinen Zeitgenossen, von dem Geist seiner Liebe, und endlich der Sammlung seiner Gedichte aus einem Ganzen, einer wahrhaft romantischen Composition, eines rhapsodisch-lyrischen Romans habe ich in voriger Stunde gesprochen; es bleibt nun noch übrig, den Petrarca als Künstler näher zu betrachten: von seinen Formen, dem Styl seiner Lyrik, und seiner ganzen poetischen Individualität zu reden.

Es wird allgemein, und mit Recht, anerkannt, daß Petrarca die hauptsächlichen Formen, deren er sich bedient, zur Vollendung gebracht, daß er im Sonett und der Canzone unübertrefflich geblieben, nicht nur ungeachtet der unzähligen Nachahmer, die er gehabt und von welchen er freylich keine Gefahr lief verdunkelt zu werden, sondern wiewohl einige Meister bey diesen Dichtarten sich einen andern Weg gebahnt wie er, wie z. B. Guarinis gediegenes und majestätisches Sonett eine ganz andere Structur hat, als das des Petrarca, Tassos Canzonen zum Teil weit leidenschaftlicher sind. Überhaupt läßt sich sagen, daß diese Formen bey den Spaniern und Portugiesen eine beträchtlich andere Wendung genommen; worin dies liegt, läßt sich freylich leichter fühlen als beschreiben.

Weil aber doch Petrarca ein so studirtes Vorbild gewesen und mehr als irgend einer die romantische Lyrik bis auf die modernsten Ab- und Ausartungen bestimmt hat, so scheint es am bequemsten, von seinem Beyspiel den Begriff derselben zu abstrahiren. Es hat dies noch ein specielles Interesse für uns, weil sie der deutschen Poesie bisher entweder ganz fremd gewesen oder doch nie Wurzeln auf dem Boden unserer Sprache gefaßt, und neuerdings einige Dichter sie einzuführen versucht haben, was von großer Wichtigkeit seyn kann. Denn die durch Philosophie gesteigerte und so auch in die Poesie übergehende Selbst-

anschauung des Geistes fodert ihren Ausdruck in der höchsten lyrischen Gattung, und die bisher üblichen Formen standen in der mittleren Region. So die Nachbildung der alten Elegie, womit es schon viel weiter gediehen als mit der der melischen Sylbenmaße des Horaz, von denen jenes, daß sie nicht das höchste lyrische auszudrücken vermögen, ebenfalls gilt. In den gereimten Oden, Strophen tappten wir vollends, seit die schlechten den Franzosen nachgemachten aus der Mode gekommen, nach allen Seiten herum, es geschehen mancherley Mißgriffe und die meisten Zusammensetzungen konnten sich nicht über den Charakter des populären und für singbare Melodien bestimmten Liedes erheben.

Wie das rhythmische Princip in den epischen und den allgemeinen dramatischen Sylbenmaßen der Alten gleichsam nur in der ersten Potenz zu erkennen ist, in den lyrischen und besonders chorischen Strophen aber erst seine ganze Tiefe und Energie entfaltet, so läßt sich auch aus den für andere Gattungen bestimmten Versuchen der Neueren nur eine sehr untergeordnete Vorstellung von der Wirksamkeit und Bedeutung des Reimes erlangen, und erst in den großen Formen der romantischen Lyrik findet man ihn bis an die Gränze seines Gebiets geführt und sein Geheimniß ganz ausgesprochen.

Ich will mit dem Sonett anfangen, und da diese Gattung vorzüglich bey Unkundigen in Verdacht einer bloß capriciösen Willkühr ihrer Regeln gestanden, ihre Nothwendigkeit abzuleiten, und es so viel als möglich mathematisch zu restauriren suchen.

Das Sonett besteht in 14 Zeilen, welche durch Abschnitte des Sinnes in vier Glieder, zwey von vier Zeilen, die vorangehen, und zwey von drey, die nachfolgen (Quartetts und Terzetts). Die Verse werden von gleicher Länge genommen (die verunglückten Versuche, das Gegentheil einzuführen, kommen nicht in Betracht) und zwar wählt man die umfassendste und allgemeinste der gereimten Versarten, welche in der Sprache üblich ist, z. B. bey den Franzosen den Alexandriner und ehedem leider auch bey uns, bey den Italienern und Spaniern den elfsylbigen Vers, bey den Engländern den fünffüßigen Jambus. Daß die Wahl kürzerer, einseitig bestimmter Versarten dem Geiste der Gattung widerspreche, werde ich nachher zeigen. Die Anordnung der Reime ist nun diese, daß in den Quartetts zwei Reime viermal wiederkehren, entweder alternirend, immer einmal ums andere, oder so daß sie einander einfassen, welches letztere nach einem allerdings richtigen Gefühl allgemein vorgezogen wurde, so daß jenes gegen die Masse nicht in Betracht kommt, so wie auch ein paar minder symmetrische Anordnungen, die nur Ausnahmsweise sich finden. In den Terzetts ist die Reimstellung freyer, es können darin entweder zwey Reime dreymal wiederkehren oder drey zweymal. Die Franzosen, welche die Regel beobachten, immer männliche und weibliche Reime wechseln zu lassen, auch niemals mehr als zwey verschiedene zusammenzustellen, sind deshalb genöthigt gewesen,

das Sonett in seiner letzten Hälfte zu alteriren, welchen ehemals die Deutschen gefolgt. Die Italiener lassen meistens, wenn sie in den Terzetten nur zwey Reime gebrauchen, diese alterniren, wenn drey, setzen sie selbige in demselben Terzett unmittelbar nach einander, und wiederholen sie im zweyten entweder in derselben oder einer veränderten Ordnung. Jenes als das einfachste, wollen wir vorerst annehmen, und so würde das Schema des Sonetts, die Wiederkehr der Reime durch Wiederholung eines Buchstaben bezeichnet, so lauten: *ABBA | ABBA | CDE | CDE.*

Daß das Sonett in seiner Concentration demnach einen Gipfel der Reim- und Verskunst darbiete, ist bey sonstigen irrigen Ansichten doch die beständige Tradition darüber gewesen, weswegen man es auch als ein Bravourstück angesehen, worin sich der Virtuose zeigen könne. Daher der selbst in Sonetten öfter besungene Spaß mit der Schwierigkeit des Sonetts, und die verschiedentlich eingeschärfte Lehre, da das Verdienst der sogenannten Correctheit großentheils in die überwundene Schwierigkeit gesetzt ward, das Sonett erfodre eine ganz besondre exorbitante Correctheit, welche kaum alle 100 Jahre einmal zu erreichen gelinge, weßwegen denn Boileau erklärt:

„Un sonnet sans défaut vaut tout un long poëme.“[1]

Noch Bürger spricht bey seiner versuchten Wiedereinführung des Sonetts ganz aus diesem Tone, und schildert es fast nur als artige Spielerey, welche, um zu gefallen, große Sauberkeit in der Behandlung erfodre. Man spürt denn auch in der Kleinlichkeit seiner meisten Sonette diese Ansicht, die ich schon in meinem Aufsatze über B.[2] gerügt habe. Wenn es nichts weiter wäre, so hätten wir schon viele Worte verschwendet. Die Meynung derer, welche behaupten, die Sonettform lege dem Dichter einen unglücklichen Zwang auf, sie sei das Bett des Prokustes, nach dessen Maße der Gedanken verstümmelt oder gerenkt werden müße, verdient keine Widerlegung, denn diese Einwendung paßt eigentlich ebenso gut auf alle Versification, und man muß, um sie zu machen, ein Gedicht wie ein Exercitium ansehen, das erst formlos in Prosa entworfen, und nachher schülermäßig in Verse gezwungen wird. Solche Menschen haben freylich keinen Begriff, wie die Form vielmehr Werkzeug, Organ für den Dichter ist, und gleich bei der ersten Empfängniß eines Gedichtes, Gehalt und Form wie Seele und Leib unzertrennlich ist.

Also zur Sache. Die materiellste und unmittelbarste Wirkung des

---

[1] Schlegel citiert nicht ganz richtig. Die angezogene Stelle in Boileaus Art. poétique II, v. 94 lautet:

„Un sonnet sans défauts vaut seul un long poëme.“

[2] Der Aufsatz, auf den Schlegel hier verweist, erschien zuerst in den „Charakteristiken und Kritiken“ 2, 1—96.

Reimes ist die, Verse zu verbinden und zu trennen; jenes thut er mit den aufeinander reimenden, dieses mit den nicht reimenden: ein Verhältniß, was bey den rhythmischen Versarten durchaus nicht Statt findet. Sobald also der Reim die Grundlage der Versification ausmacht, ist auch der erste Keim von dem da, was das Sonett in höchster Kunstvollendung leistet, nämlich diese doppelte Wirkungsart in vollständiger Entfaltung zu exemplifiziren. Bey der Künstlichkeit der übrigen Provenzalischen Reim-Arten müßte man sich wundern, wenn das Sonett nicht erfunden, und wie man mir versichert, giebt es auch in den orientalischen Sprachen, wo der Reim herrscht, etwas ähnliches. Vielleicht findet man dergleichen auch im Indischen.

Nach der doppelten Wirkungsart des Reimes, der verbindenden und trennenden, zerfällt das Sonett in zwey Hälften, deren jede einer davon gewidmet ist. Die verbindende geht natürlich voran, weil die Energie nur durch den Gegensatz mit jener recht gefühlt werden kann. Ferner kann der Reim sich nie seines Wesens entäußern, welches doch ursprünglich im Paaren besteht, es muß also in jeder Hälfte eine sich wiederholende Verdoppelung vorkommen, wodurch beyde wieder in zwey gleichsam im Ganzen auf einander reimende Hälften zerfallen. Somit wären schon die vier Glieder des Sonetts ziemlich befriedigend abgeleitet.

Das einfachste Beyspiel, wie der Reim Verse paart, ist das Couplet; dieses ist aber nichts ausgezeichnetes, da es bei dem gemeinsten Gebrauch des Reimes schon vorkommen muß, und alle Versverknüpfung durch ihn davon ausgeht. Der Reim verknüpft aber nicht bloß unmittelbar nebeneinander stehende Zeilen, sondern auch entfernte durch die gleiche Beziehung des Gleichlauts (Glosse: und zeigt hierin schon eine weit bedeutendere Macht über Sinn und Gehör). Eine Stufe höher steht also schon eine Strophe, wo ein Couplet von zwey andern verknüpften Zeilen eingefaßt wird: *ABBA*. Und, um dies gleich beyläufig zu bemerken, so liegt darin mehr als in *ABAB*, weil hier die Trennung nicht so vollständig, und das unmittelbare Paaren gar nicht darin vorkommt. Weßwegen, wie noch aus andern nachher zu erwähnenden Gründen jene Anordnung für das Sonett vorzuziehen, wie hingegen die letzte des Alternirens von einem ausgezeichneten Gebrauche für epische und andere länger fortgehende Gedichte ist, z. B. in der Octave und Terzine, wegen der Gleichförmigkeit wobey dennoch ermüdende Monotonie vermieden ist. — In einer solchen vierzeiligen Strophe *ABBA* werden nun aber je zwey gepaarte Verse von zwey andern getrennt. Das Verhältniß der trennenden und paarenden Kraft wäre also gleich und sie reimen gleichsam aufeinander. Die letzte soll aber das Übergewicht erhalten: Wie steht dies einzurichten? Offenbar nicht anders als durch neue Paarung. Würde es nun hinreichend sein, wenn eine zweyte gleichförmig geordnete Strophe, aber mit andern Reimen z. B. *CDDC* hinzugefügt würde, wie es sonst in strophischen Gedichten geschieht? Keineswegs, denn so würden zwar

die beyden Quartetts durch die Reimstellung einander entsprechen, und sich paaren; durch die Reime selbst aber würden sie absolut getrennt werden. Es muß also eine gleich geordnete Strophe mit denselben Reimen hinzukommen: *ABBA | ABBA |* wodurch dann entsteht, daß in acht Zeilen nur zwey getrennte Massen befindlich sind, welche jede einen einzigen untheilbaren Vers repräsentiren, die aber beyde aus vier Versen bestehen: also zwey Reime jeder viermal wiederkehrend. Folglich steht nun das Paarende zum Trennenden im Verhältniß des Doppelten zum Einfachen, und was wohl zu merken, da die dem Reime als solchem wesentliche Grundzahl zwei ist, im Verhältniß des Quadrats zu seiner Wurzel. Die ganze Zahl der Zeilen aber acht ist die dritte Potenz davon, der Cubus. Man könnte immer noch zweifeln, warum es denn dabei stehen bleibe, und wenn es bloß darauf ankomme, die paarende Kraft des Reimes zu zeigen, so werde dies durch eine fortgesetzte Verdoppelung oder Potenzirung ja in unbestimmbar höherem Grade erreicht werden können. Wäre dies, so gäbe es hier gar kein letztes, und das Sonett als ein geschloßenes Ganze wäre dann auch unmöglich. Ich behaupte aber, daß man nur häufen, eigentlich aber nichts hinzusingen würde, denn das folgende Quartett würde immer nur vermittelst des Gleichlautes auf das nächst vorhergehende bezogen werden, indem sich dieses dadurch, daß es bestimmendes Reimprinzip für sein folgendes wird, schon von seinem vorhergehenden losgerissen hat. Man ist zwar gewohnt, die harmonischen Verhältniße in der Musik arithmetisch zu betrachten, hier dürfte aber aus Gründen, welche zu entwickeln uns nöthigen würde, auf die innersten Gründe zurückzugehen, die geometrische Constructions-Art die angemessene sein, und da leuchtet denn ein, daß wie es in dem arithmetischen Mechanismus unzählige Potenzen gebe, der geometrischen oder realen wesentlich nur drey sind, nämlich die Dimensionen des Raumes. Nach der Form des Cubus lassen sich nun auch die Quartetts sehr anschaulich construiren. Die zuerst gezogene Linie der Länge bestimmt den ganzen Cubus und ist seine Grundanschauung, da sie nachher bloß mit sich selbst vervielfacht wird. Ebenso vernimmt das Ohr einzig mit den Reimen der beyden ersten Zeilen etwas neues (Glosse: nachher ist alles Wiederkehr derselben Gleichlaute) und diese geben dem übrigen seine Bestimmung; mit den zwey letzten Zeilen des ersten Quartetts kommt die Breite hinzu, das Quadrat wird vollständig, und rückt nachher in dem zweyten Quartett nach beyden Dimensionen in die Dicke oder Tiefe fort. So ist das Ganze wirklich der Cubus der anfänglich hingestellten zwey, nämlich des anfangenden verschiedenen, nachher aber immer wiederkehrenden Reimes.

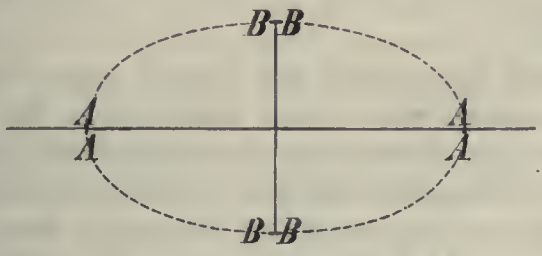
So wie die Quartetts nach dem Schema des Quadrats, so lassen sich die Terzetts am bequemsten nach dem damit contrastirenden (jedoch in derselben Sphäre) Triangels construiren.

Denn wie 2 die Grundzahl für die paarende Kraft des Reimes,

so ist es 3 für die trennende. Die Reihe der ungleichen Zahlen geht zwar bis auf 1 zurück, aber Eins kann es nicht sein, weil, wie schon bemerkt worden, die Trennung nur im Gegensatze mit der Paarung fühlbar wird. Man möchte denken, es wäre genug in den ersten Abschnitt der letzten Hälfte des Sonnets zwey Verse mit verschiedenen Reimen zusammenzustellen; und dann in dem zweyten Abschnitt die entsprechenden folgen zu lassen. Allein dann entstünde nichts weiter als ein Quartett, mit einem Abschnitt in der Mitte, welchen die oberen Quartetts nach der Natur der Sache ebenfalls haben. Die Drey ist also unumgänglich, und es findet dabei weiter keine Potenzirung statt, die ja vielmehr das Irrationale der Grundzahl aufheben würde, sondern bloß die einfache Wiederholung, die deswegen nöthig ist, damit keine reimlose folglich hier ganz über die Grenzen hinausgehende Zeile übrig bleibe. Die gelindeste Form des Terzetts ist nun die von zwey in einander greifenden Terzinen *CDC | DCD |*. Ich nenne sie die gelindeste, weil in jedem Terzett nur ein Reim unbeantwortet gehört wird. Man könnte also meinen, das paarende Prinzip habe hier ja dennoch die Oberhand, da zwey Reime in sechs Zeilen dreymal wiederkehren. Allein man muß darauf achten, daß durch den Abschnitt die beyden Terzetts zu Strophen werden, welches eigentlich den Begriff einer befriedigend geschlossenen Reimpaarung mit sich führt; daß folglich die überschüssige Zeile in jeder am stärksten auffällt und die beyden einfassenden nur als nothwendige Zugabe erscheinen. Weit auffallender ist freylich die Energie des trennenden Prinzips in der andern auch weit allgemeiner befolgten Anordnung: *CDE | CDE |* oder auch im zweyten Terzett die Kettung auf die mannichfaltigen möglichen Weisen verändert. Denn hier erhalten wir zwey dreyzeilige Strophen, in deren jeder kein einziger Reim wiederhohlt ist; und da sonst Strophen vermöge ihres Begriffs innerhalb reimen, außerhalb aber nicht, so ist es hier gerade umgekehrt. Bey dem ersten Terzett muß es dem Ohre vorkommen, als wollte das Gedicht reimlos werden, und erst mit der letzten Zeile wird alle Dissonanz in Consonanz aufgelöst. Diese Form achte ich daher für strenger und größer, und es finden durch die Stellung des Reimes im zweyten Terzett hierin noch Gradationen statt; die wo Vers 1 und 6 mit einander reimen, grenzt fast an das Herbe. Der Meister wird nach der Beschaffenheit des Gegenstandes zu varieren wissen, nicht selten mag die erst erwähnte gelindere Form den Vorzug verdienen.

Die Nothwendigkeit der 14 Zeilen des Sonetts, und daß es auch wieder nicht mehr haben darf, ohne in einen unbedeutsamen Überfluß zu verfallen, so wie auch die Eintheilung in seine vier Glieder, wäre somit ziemlich demonstrativ abgeleitet. Soll dies aber in unsrer Einsicht nicht bloß eine mathematische Subtilität bleiben, so müssen wir nun betrachten, wie es in der Poesie belebt wird, und welcher tiefsinnige und glorreiche Gebrauch davon zu machen steht.

Die paarende und trennende Kraft des Reimes kann man auch als Gleichheit und Entgegensetzung bezeichnen, und deswegen muß das Sonett auch im Gehalt wie in der Form Symmetrie und Antithese in der höchsten Fülle und Gedrängtheit vereinigen. Symmetrie ist erstlich zwischen den beiden Quartetts und dann ebenfalls den Terzetts unter sich, die Hauptantithese zwischen den beiden Hälften. Beides vervielfältigt sich aber wieder in der ersten Hälfte; denn bei der Anordnung *ABBA* ist die zweite Hälfte eines Quartetts das umgekehrte der ersten; und beide Quartetts zusammen genommen steckt in der Mitte, nämlich den zwei letzten Zeilen des ersten und den zwei ersten des zweiten Quartetts das umgekehrte derselben *AB* | *BAAB* | *BA*. Ja wenn man sie sich im Kreise in sich zurückkehrend denkt, wie man allerdings muß, weil der Reim Zeile 1 derselbe ist mit Zeile 8, so erfolgt diese ideelle Umkehrung zweimal:



Bei den Terzetts findet dies nicht statt, hier sind nur zwey Hauptmassen von Heterogeneität, die aber eben weil sie dies sind, auch nicht vollkommen zu symmetrisiren brauchen. Da das Verhältniß der Zeilen vermittelst des Reimes zu einander das Wesentliche ist, so würde es zweckwidrig seyn, die Aufmerksamkeit davon ab auf andere Verhältnisse zu lenken, und deswegen ist die Mischung längerer und kürzerer Zeilen verwerflich. Aus eben dem Grunde auch die Abwechselung der männlichen und weiblichen Reime, welche ja schon eine Verschiedenheit im Maße der Zeilen macht. Am vorzüglichsten ist der weibliche Reim, als der vollständige, welcher den Gleichlaut der accentuirten Sylbe in der nicht-accentuirten allmählich aushallen läßt. Den männlichen nennen die Italiener sehr treffend rima tronca, den abgebrochenen. Der dreysilbige Reim oder gleitende hat an den zwey nicht accentuirten Sylben, welche folgen, etwas überflüssiges und neigt sich daher zum spielenden, davon kommt seine große Wirkung in der scherzhaften Poesie. Da bei dem sehr beschränkten, ganz geschlossenen Umfang des Sonetts erwartet werden kann, daß jede Stelle durch das Vollkommenste in ihrer Art ausgefüllt werde, so verdient der durchgängige weibliche Reim ohne Frage den Vorzug. Bei durchgängigem Gebrauch des männlichen wird die Gleichheit zwar behauptet, allein es geschieht dem musikalischen Element großer Abbruch. Im Burlesken kann es von gutem Nutzen seyn; die Spanier haben auch dergleichen ernsthafte Sonette gemacht

um durch die heftigen, raschen Percussionen des männlichen Reimes etwas bizarres auszudrücken.

Was das Maß der Verse betrifft, so muß es aus dem oben erwähnten Grunde das vollständigste seyn, jedoch so, daß der Vers nicht in zwey halbe zerfällt, wovon dann der erste reimlos und der andere gereimt ist, wie es bei den Alexandrinern eintrifft. Darum die Vorzüglichkeit des elfsylbigen Verses, weil er sich immer ungleich bricht, und seine Einheit nie aufgelöst wird. Man darf sich nicht wundern, daß bei den Franzosen die Sonette zeitig aus der Mode gekommen, da die in ihrer Sprache für nöthig erachteten Alterationen der ursprünglichen italienischen Form: ihre Alexandriner, ihr Wechsel der männlichen und weiblichen Reime, und die Ausschließung jeder Zusammenstellung von mehr als zwey verschiedenen, der Gattung schon den größten Theil ihres Werthes und ihrer Bedeutung geraubt hatten. Kam nun vollends die unmusikalische Freiheit der Enjambements dazu, so konnte es völlig überflüssig scheinen, Sonette zu schreiben.

Man kann den Reim noch aus einem andern Gesichtspunkte betrachten als oben geschehen. Jeder zum ersten Mal vorkommende ist nämlich eine angeregte Erwartung, ein aufgegebenes Räthsel: Wie wird der Fortgang des Gedankens mit dem Gleichlaut zusammentreffen? und der antwortende Reim ist hievon die Lösung. Nun kann man es als ziemlich allgemein durchgehendes Prinzip der lyrischen Strophen sowohl in der rhythmischen als reimenden Verskunst ansehen, daß der erste Theil der Strophe aufregend, der zweyte beruhigend ist. Dies ist auch aus musikalischen Gründen sehr begreiflich. Denn woran wäre sonst der Schluß erkennbar als an der vollständigen Auflösung des dissonirenden? Das Sonett ist nun zwar insofern lyrischer Natur, daß es eine Strophe ausmacht, ja sogar die Strophe der Strophen, die Strophe par excellence, in welcher alle Haupt-Conjunctionen und Disjunctionen vereinigt. Aber eben deswegen soll die metrische Form in einem und demselben Gedicht nicht wiederkehren, wie sie es doch bey andern Strophen thut, sondern das Sonett steht schlechterdings geschlossen und unwiederhohlbar da. Denn ist es auch darin verschieden geartet, daß die Anregung in der ersten Hälfte sehr gelinde und immer mit Befriedigung gemischt ist, die stärksten Massen von beyden finden sich dagegen in der letzten Hälfte. In den Quartetts bleibt kein Reim ohne seinen entsprechenden, ja von der dritten Zeile an ist alles schon Antwort auf die Frage der ersten beyden Zeilen, und höchstens nur gelinder erneuerte Frage. Im ersten Terzett hingegen wird durch drey unmittelbar folgende verschiedene Reime eine ungeheure Spannung erregt, und diese dann im zweyten stufenweise und nur mit der letzten Zeile erst befriedigend gelöst. Es ist, um das obige zu bestätigen, bemerkenswerth, daß die letzte Hälfte des Sonetts wirklich der häufigste Anfang der großen gereimten lyrischen Strophe in der Canzone ist. Diesem zu Folge ist es Regel, daß das letzte Terzett

wieder in sich concentrire, das vorhergehende Terzett wird meistens zur Vorbereitung auf den mächtig entscheidenden Schluß verwandt werden müssen, und die Quartetts enthalten die Exposition, oft in Aufzählung des Gleichartigen, zuweilen auch in Darlegung der Gegensätze. Soll ich es durch ein Gleichniß aus der Architectur deutlicher machen, so denke man sich einen länglicht viereckigen Tempel, die zwey Seitenwände, welche ihn einschließen, von der schlichtesten Bauart und ohne Verzierung sind die Quartetts; die schmalere Hinterseite gleicht zwar auf gewisse Weise dem Fronton, ist aber doch am wenigsten in der Erscheinung hervorzutreten bestimmt: diese würde dem ersten Terzett entsprechen; die Vorderseite endlich krönt wie das letzte Terzett, es schließt das Ganze, giebt dessen Bedeutung im Auszuge, es zeigt an den stützenden Säulen und dem deckenden Giebel die reichste architectonische Pracht, jedoch immer mit einfacher Würde.

Man sieht leicht ein, daß durch so feste Verhältnisse, eine so bestimmte Gliederung das Sonett gewaltig aus den Regionen der schwebenden Empfindung in das Gebiet des entschiedenen Gedankens gezogen wird. Dadurch ist es unstreitig für manche Freunde des melodischen Hin- und Herwiegens in weichen Gefühlen, welche eine solche Herrschaft des Gemüths über seine eigene es ganz erfüllende Bewegung nicht begreifen, noch dulden mögen, abschreckend geworden. Das Lyrische ist das Wasser der Poesie, man verstehe in dem Sinne, wie PINDAR das Wasser das vortrefflichste aller Dinge nennt: das allgemein flüssige, woraus erst alle festere Gestaltung durch Concentration hervorgeht. Das Gemüth erscheint in der lyrischen Darstellung wie ein sich ergießender Strom, dessen Bewegung von den gelindesten Wellenschlägen bis zum schäumenden Waldbach, ja bis zum tobenden Wassersturz anwachsen kann. Im Sonett hingegen ist aller unbestimmte Fortgang abgeschnitten: es ist eine in sich zurückgekehrte, vollständige und organisch articulirte Form. Deswegen steht es auf dem Übergang vom lyrischen und didaktischen, daher erkläre man sichs, daß es zuweilen ganz epigrammatisch wird, und werden darf: denn das Epigramm enthielt schon in seiner antiken Form beyde Elemente in der einfachsten Mischung in sich. Auf der andern Seite sieht man auch im Sonett den Typus der dramatischen Gattung ausgedrückt: die drei Theile des Dramas Exposition, Fortgang und Katastrophe scheiden sich ganz deutlich. Aus allem diesem erfolgt wiederum die große Universalität der Gattung, z. E. daß es auch burleske Sonette geben kann, gerade wie die Komödie mit unter den dramatischen Typus fällt.

Durch die gebundene Beschränkung wird das Sonett nun ganz besonders bestimmt, ein Gipfel in der Concentration zu seyn. Das lyrische Gedicht ist zwar kurz gegen epische und dramatische Compositionen gehalten, jedoch ist ihm keine Zahl der Strophen vorgeschrieben. Das Sonett hat nur eine, oder wenn man will, zwey sich entgegengesetzte,

womit alles erschöpft ist und nichts weiter folgen kann. Jeder Augenblick wird daher festlich und kostbar, und der Dichter muß ihn mit dem bedeutsamsten, was nach Maßgabe des Gegenstandes in seiner Gewalt ist, auszufüllen suchen. Daraus geht der Charakter gedrängter und nachdrücklicher Fülle hervor. Bei dem Verhältnisse zwischen Empfindung und Gedanken findet zwar eine gewisse Breite statt, aber der vielsagendste prägnanteste Ausdruck eines tiefen Gefühls ruft schon von selbst den Tiefsinn hervor. Und so kann ein Sonett nicht leicht zu tiefsinnig sein, wohl zu sinnreich, wenigstens zum Nachtheil seiner Großheit. Indessen glaube man nicht, daß das Sinnreiche in gehörigem Maße dem Gefühl widerspreche und den Leser kalt lasse. Ist das Gefühl nicht bloß eine sinnliche Leidenschaft, sondern auf die höheren Anforderungen des Gemüths gerichtet, so wird es auch mehr oder weniger mit den in unserer Natur vermöge ihrer Duplicität liegenden Widersprüchen schwanger gehen, und sobald es in Begriffe übersetzt wird, treten diese als Antithesen hervor. Es kann daher gar wohl ein Sonett aus lauter Antithesen zusammengewebt seyn und dennoch das wahrste Gefühl athmen.[1] Nicht selten wird auch die Bedeutung des Ganzen in eine enigmatische Sentenz am Schluß zusammengefaßt.[2] Andermals macht es einen erhabenen Eindruck, wenn aus dem sinnreichen Gewebe des übrigen der Schluß mit einer großen Wahrheit oder einem einfachen Bilde herausgeht.

---

[1] Hier findet sich im Manuscript eine Randbemerkung: „S. das noch ungedruckte von Petr.“

[2] Glosse: Piaga per attentar d'arco non sana.

Namenverzeichnifs.

Abbracciavacca 28.
Abschatz, Hans Assmann v. 128, 129.
Achillini, Clod. 125.
Adimari, Alessandro 128.
Alfani, Giovanni degli 22.
Ambra, Federigo dall' 28.
Amthor, C. H. 134.
Ancona, Alessandro d' 38, 39.
Andreae, J. V. 64, 65, 66.
Anhalt, Ludwig von 81.
Aretino, Pietro 45.
Arnaldo Daniello 18.
Arnauld de Meyruelh 10.
Arndt, E. M. 223.
Arnim, L. Achim v. 200, 206—208, 218, 219, 228.

Baggesen, Jens. 209, 210—216.
Baïf, Antoine de 49, 94.
Balzac, J. L. 53.
Barbieri 17.
Bartsch, K. 19, 35, 36.
Bellay, Joachim du 7, 8, 48, 49, 50, 51, 52, 57, 109, 123.
Belleau, Remy 52.
Bencivenni, Zucchero 22.
Benserade 53, 137.
Benzler, Lorenz 149.
Bernardo del Ventadorn 18.
Bernays, M. 155, 223.
Bernhardi, A. F. 163, 173, 182, 225.
Bertran de Lamanon 20.
Bertran de Marseille 13.
Besser, J. 133, 134.
Biadene, L. 29, 42.
Billy, Jacques de 51.
Birken, Siegmund v. 112—114, 236.
Blacacet 20.
Blanc, L. G. 33.
Bodmer, J. J. 142, 143.
Boeckh 207.
Böttiger, K. A. 190, 211.
Boileau 16, 234.
Bonaguidi Loffo 28.
Boscan Almogaver 57.
Bouterweck 158.
Brachmann 225.
Braun, O. 231.
Brehme, Ch. 115.
Breitinger, J. J. 142.
Brentano, Clemens 213, 218, 219, 228.
Brockes, B. H. 134.
Brockmann, Reiner 86.
Bruckbräu 172.
Buchner, A. 81, 92.
Bulaeus, Ch. 76.
Burchiello 46.
Bürger, G. A. 151—157, 158, 160, 172, 175, 202, 203, 204.
Butet, Claude de 49.

Canitz, Fr. Ludw. 133.
Carrafa, Ferrante 45.
Caro, Annibale 46, 51.
Cavalcanti, Guido 28, 29.
Chamisso 218.
Chézi, H. v. 225.
Cino da Pistoja 28, 47, 101.
Clajus 67.
Colletet, Guillaume 13, 15, 16, 19.
Collin, H. J. v. 201.
Colonna, Vittoria 45.
Conz 160.
Crescimbeni, G. M. 18, 45, 136.
Creuzer 207.

Dach, Simon 82, 83.
Daniel, S. 57.
Dante, Alighieri 22, 23, 25, 26, 27, 28, 167.

Dante da Majano 28.
Davanzati, Chiaro 28.
Desportes, Philippe 49.
Diez, Fr. 17, 18, 19, 171.
Digno (Dia), Gräfin v. 18.
Dingelstedt 231.
Dorow 163, 164.
Drollinger 139, 141.

Ebert, Adolf 33.
—, J. A. 158, 159.
Eichendorff 217, 218.
Elias Carrel 18.
Esmarch 135.
Eschenburg, J. J. 160.
Estienne, Henri 11, 14, 16.
Expilly, Claude 52.

Fauchet, Claude 13, 14.
Fauriel 19.
Fichte 183.
Figueira, Guillem 10.
Filippo da Messina 34.
—, Rustico di 28.
Fischart 56, 59—62.
Fleming, Paul 77, 84—91, 101, 111, 125, 158.
Förster, K. 172, 226.
Folcacchieri, Folcacchiero dei 21.
Folgore da San Gemignano 28.
Fontaine, Charles 8, 9.
Fouqué, Fr. de la Motte 218, 220.
Frediano da Pisa 27.
Frescobaldi, Dino 22, 28.
Frölich, Huldrich 65.

Gadon, Adrian de 109.
Galeotto da Pisa 22.
Gambara, Veronica 74.
Gaspary 41, 43.
Geibel, E. 231.
Genth 231.
Giesebrecht 235.
Ginguené 17.
Girard de Bornelh 12, 18.
Giuffrè di Tolosa 18.
Gleim 149.
Goedecke, K. 187.
Görres, J. 205, 209.
Goethe 163, 165, 185—197.
Götz, J. N. 149.
Gottsched 138, 139, 142.
Guazzo, Stefano 46.
Günther, J. Ch. 138.
Guillem dels Amalrics 10, 19, 20.
Guinicelli, Guido 28, 29.
Guittone d'Arezzo 22, 27, 28, 29, 30, 31.
Greflinger, Georg 115.
Greiffenberg, Cath. 120, 121.
Greger, J. 230.
Grévin, Jacques 49.
Gries, J. D. 160, 172, 185, 194.
Grimm, Jacob 210.
—, Hermann 194.
Grotius, Hugo 47, 87, 233.
Groto, Luigi 77.
Gryphius, Andreas 77, 87, 91, 99—111, 119, 124, 154, 199.
—, Christian 131, 239.

Hagedorn 143.
Hammerling 231.
Hanmann, Enoch 76.
Hardenberg, Fr. 157, 175, 176.
Harsdörfer, G. Ph. 112, 115, 123.
Haug, J. Ch. 192, 200, 201, 223.
Heine, H. 228.
Heinsius, Daniel 79.
Herder 198, 199.
Herwegh, G. 230.
Heyse, P. 231.
Höpfner, E. 65, 69.
Hofmannswaldau, Hofmann v., 126, 127.
Homburg, E. Ch. 115.
Horn, Franz 225.
Hübner, J. 172.
Hübner, Tobias 82.
Humboldt, W. 231.
Hunold, Chr. Fr. 135.
Hutten 57.

Immermann 231.

Jacmes Mote d'Arles 20.
Jacopo da Lentino 28, 29, 34, 77.
Jamin, Amadis 49.
Jodelle 52.

Kekulé 172.
Kerner, Justinus 223, 224.
Keller, Gottfried 231.
Kirchner, Caspar 79, 80.

Klay, Johann 112.
Kleist, Franz v. 225.
—, Heinrich v. 222, 223.
Klopstock 141.
König, J. U. 123, 134, 240.
— 149, 150.
Körner, Theodor 222.
Kotzebue, A. v. 164, 165, 189, 190, 197.
Krigar 172.
Krüger 172.
Kuhlmann, Quirin 121—124, 238, 239.

Lacroix du Maine 11.
Laube 172.
Lessing 141.
Leuthold, Heinrich 231.
Lingg, Hermann 231.
Lobkowitz 46.
Lobwasser, Ambrosius 67.
Loeben, Otto 216, 217, 225.
Löper 189, 191.
Lohenstein, Daniel Casper v. 127, 128, 136.
Lorris, Guillaume de 15.
Loyer, Pierre le 49.

Magny, Olivier de 49, 52.
Malherbe 53, 101.
Manso, J. Ch. Fr. 172.
Marbach, G. O. 231.
Marco, Ubaldo 28.
Marini 125, 137.
Marot, Clément 48, 49, 57.
Marquets, Anne de 51, 106.
Marsy, Sautereau de 16.
Martens, Otto 210.
Martin, Georg 115, 237.
Matthisson 159.
Maynard 53.
Mazzeo da Messina 34.
Mazi, Curzio 21.
Meinhard 172.
Meyer, Paul 19.
Ménage, Gilles 14, 16, 17.
Mendoza, Hurtado de 137.
Menke, J. B. 137.
Menzini, Benedetto 47, 142.
Merkel, Garlieb 163, 189, 190, 197.
Messerschmied 225.
Migliore, Maestro 28.
Minturno, Antonio 26, 37.
Möricke, E. 231.
Molière 53, 125.
Montreux, Nicolas de 62, 63.
Morhof, D. G. 16, 86, 131, 132.
Mühlpfort, H. 128.
Müller, Adam 188.
— (Myller), Ch. H. 35.
Mussaffia 36, 37.

Nannucci 22.
Neubeck, Valerius 159.
Neukirch, B. 128.
Neumann, H. 231.
Neumark, G. 114, 115, 236.
Neumeister, Erdm. 135.
Nocco di Cenni 27.
Nostredame, César de 13.
—, Jehan de 10, 11, 19, 20.
—, Michel de 20.

Ochini, Bernardino 58, 59.
Omeis, M. D. 132, 133.
Onesto, Bolognese 28, 29.
Opitz, Martin 67, 72—79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 89, 93, 98, 111, 233, 234.
Orlandi, Guido 28.
Orto, Giovanni dall' 28.

Pace, Notajo 28.
Paganino 23.
Pannuccio del Bagno 27, 28.
Pasquier, Estienne 9, 13, 14, 49.
Peletier, Jacques du Mans 8, 48, 49, 50.
Periol d'Alvernia 18.
Peruzzi, Simone 27.
Petrarca 11, 30, 31, 44, 45, 46, 49, 51, 97, 155, 161, 167, 195, 241.
Pfaff, Fr. 188, 208.
Pfau, L. 231.
Platen, A. 226, 227, 228.
Plönnies, L. 231.
Polo, Gil 74.
Postel, Ch. H. 136.
Pradon 54.
Prutz 231.
Pucciarello da Fiorenza 28.
Puis, P. Bense du 14, 95.

Quadrio, Francesco 21, 26, 46.

Racan 53, 101.
Racine 54.
Räbmann, H. R. 65.
Rassmann, Fr. 147, 159, 224, 225.
Rebhuhn, P. 67.
Redi, Francesco 18, 22, 26, 77.
Regnier-Désmarais 137.
Reinhardt 198.
Rhenanus, Johannes 66.
Richey, M. 135.
Richter, Jean Paul 199, 200, 209.
Riemer 225.
Rinnuccino 28.
Rist, Joh. 77, 78, 80.
Rodenberg, J. 231.
Rogge, F. W. 231.
Ronsard, Pierre 49, 50, 51, 64, 73, 74, 75, 81, 85, 123.
Rückert, Fr. 60, 219—222.
Ruperti 231.

Saint-Gelais 48, 49.
Sainte-Beuve 54.
Sainte-Marthe, Scévole 9.
Sallet, Fr. 231.
Salis, J. G. 159.
Sanmartino, Enrico 47.
Schack v. Staffeldt 158.
Schaerius, Dr. Henricus 132.
Schanz, Julius 231.
Schede, P. Melissus 63, 64, 67.
Scheffler, Johannes (Angelus Silesius) 119.
Schelling 178.
Schenkendorf 223.
Schiebeler, D. 137, 147.
Schiller 157, 165, 166.
Schirmer, David 116, 117.
Schlegel, A. W. 16, 154, 156, 158, 159, 160—175, 176, 194, 196, 219, 241—250.
—, Dorothea 164, 182.
—, Friedrich 176, 182, 183, 191, 200, 229.
Schmidt, F. W. A. (v. Werneuchen) 159.
—, Klamer Eberhard 148, 149, 161.
Schmitt, Fr. 150, 151, 172.
Schoch, J. G. 117—119, 237, 238.
Schreiber, Aloys 210.
Schütz, W. 176, 184, 225.
Schulthess, J. G. 143.
Schulze, Ernst 224.
Schwab, Gustav 224.
Schwabe von der Heyde, Ernst 67, 71.
Schwabe, J. J. 143.
Schwarz, Sibylla 115, 116.
Shakespeare 57.
Sibillet, Thomas 8.
Sieber, Justus 117.
Simmler, J. W. 83.
Soldanieri, Nicolo 27.
Spenser, E. 57.
Stägemann, Fr. A. 223.
Steigentesch, A. Fr. 160.
Stolle, Meister 35.
Strachwitz 231.
Sulzer, J. G. 143.
Surrey, Earl v. 57.

Tahureau, Jacques 49.
Taille, Jacques de la 9.
Taillemont, C. de 80.
Tasso, Torquato 46, 51.
Tempo, Antonio de 23, 24, 25, 26, 37.
Terino 28.
Terramagnino 27.
Thibaut de Champagne 13.
Thyard, Pontus de 49.
Tiraboschi 17.
Titz, J. P. 77.
Tobler, A. 41.
Trissino 23, 25, 26.
Tscherning, Andreas 80, 81.

Ubaldini, Federigo 14, 18, 22.
—, Ottaviano degli 28.
Uhland, L. 223, 224, 228.
Urbiciani, Bonaggiunta 28, 77.
d'Urfé, Honoré 66.

Vaerst, E. v. 228, 229.
Vauquelin, Jean de la Fresnaye 12, 51.
Vega, Garcillasso de 57.
—, Lope de 137, 147.
Verdier, Antoine du 11.
Vermehren, J. B. 160.
Vernaccia, Lodovico della 21, 30, 31.
Veyrières, L. 20.
Vigne, Pier delle 21, 30, 31, 34.
Voitüre 53, 137.
Vollmer, W. 193.
Voß, Heinrich 210.
—, J. H. 157, 192, 202, 203, 204.

Wackernagel, W. 34, 35.
Weckherlin, R. 56, 67, 68—71, 91.
Weichmann, Chr. Fr. 135.
Weinhold, K. 158.
Weise, Ch. 129—131.
Weisser, Fr. Chr. 223.
Werder, Dietrich von dem 76, 82, 91, 113, 122.
Werner, Zacharias 184, 194, 195.
Wernicke, Ch. 136.
Werthing 160, 166.
Westermann, J. 143—147, 240, 241.
Wieland 211.
Williams 137.
Wirsung, Ch. 58, 59.
Witte, Karl 31, 32, 33, 34, 229.
Württemberg, Alexander v. 231.
Wyatt, Thomas 57.

Zesen, Philipp 14, 81, 91—98, 101, 114, 234, 235.
Zinkgref, Julius Wilhelm 79.

Des

Aristophanes

Werke.

Übersetzt von

Joh. Gust. Droysen.

Dritte Auflage.

Zwei Teile. gr. 8. geh. 12 ℳ; in einem Bande gebunden 13 ℳ 60 ₰.

Deutschlands größter Dichter hat in dem kleinen Scherzspiel, mit welchem er eine Nachbildung versuchte, Aristophanes „den ungezogenen Liebling der Grazien" genannt. Goethe wußte, ein wie tiefer Born in den Stücken des attischen Komödiendichters sprudelt. Johann Heinrich Voß, der Vater deutscher Übersetzungskunst, füllte sein Greisenalter mit einer Übersetzung des Aristophanes aus. Die Bahn war gebrochen, immer von neuem reizte die Aufgabe. Niemand aber hat es besser verstanden, den attischen Schalk zu „seinen lieben Deutschen" sprechen zu lassen als Droysen! Und wenn jetzt die dritte Auflage seiner Übersetzung an unseres Volkes Thür um Einlaß bittet, so zieht sie ein, wie ein guter Freund unserer Jugendzeit und wie der ernst-heitere Genoß des Mannes. Ist doch Athen erst wieder in Deutschland neu auferstanden!

Die Litteratur

des neunzehnten Jahrhunderts

in ihren Hauptströmungen

dargestellt

von

Georg Brandes.

Erster Band: **Die Emigrantenlitteratur.** gr. 8. geh. ℳ 5.—

Fünfter Band: **Die romantische Schule in Frankreich.** gr. 8. geh. ℳ 8.60

Der zweite bis vierte Band erscheinen demnächst. Mit einem sechsten Band: „Das junge Deutschland" wird das Werk abgeschlossen. — Jeder Theil ist einzeln käuflich.